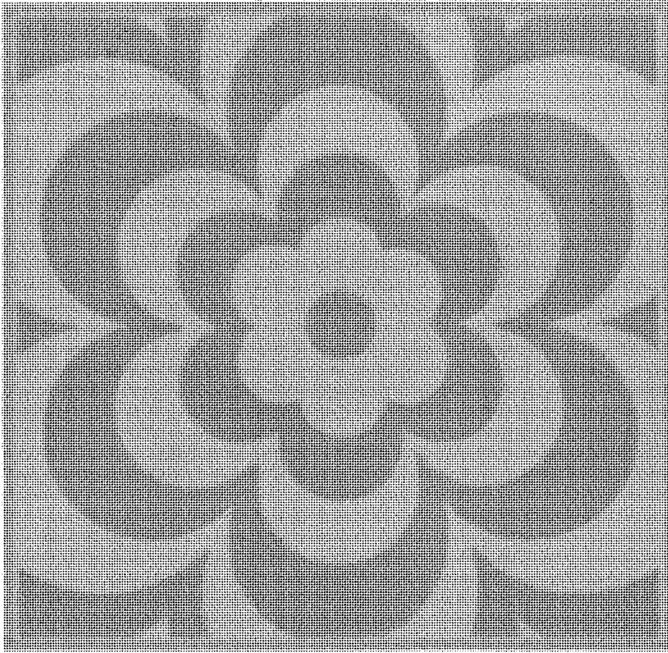
CEC



تزفيتان تودوروف

الأدب والدلالة

ترجمة: د. محمد نديم خشفة



الادب والدلالة

ت. تودوروف

الأدب والدلالة

ترجمة

د. محمد نديم خشفة

مقدمة :

يراد لهذا العمل الذي نقدمه أن يأخذ مكانته ضمن علم الأدب، أو ـ بمعنى أقرب ـ ضمن الشعرية. وينبغي لتلك الملاحظات الأولية حول الطابع العام للشعرية، أن تتيح لنا إزالة الالتباس الذي يسهل تأويله.

لقد كثر التساؤل عما إذا كانت الدراسات الأدبية ـ سواء كانت تاريخاً أو نقداً ـ يمكنها أن تغدو علماً. إن محاولات بعض الباحثين لتحويل هذه الدراسات إلى علم قد أخفقت، كما أخفقت محاولات خصومهم لتفسير أسباب هذا الاخفاق. والسبب الرئيسي لهذا الفشل المزدوج يكمن في خصوصية الموضوع المفترض أنه من علم الأدب: يبدو هذا الموضوع مؤلفاً من الأعمال الأدبية الموجودة حالياً. وكل عمل علمي مضطر إلى تحديد الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها الأدبية، لا أن يصفها في وضعها الحالي. لكن هذه الأعمال قائمة، فإذا كانت لا تستجيب إلى الخطاطات «العلمية» فما

والشعرية ككل علم آخر، مغايرة، لوصف الأعمال الأدبية. يكون الوصف انطلاقاً من بعض الافتراضات النظرية، لمحاولة الحصول على تمثيل مُعَقْلَن لموضوع الدراسة. أما البحث العلمي فهو مناقشة وتحويل الافتراضات النظرية ذاتها بعد أن تمر عبر معرفة موضوع ما. الوصف في الأدب هو التلخيص المنطقي، مؤلف بحيث لا يهمل الملامح الرئيسة للموضوع الموصوف، بل يبرزها بوضوح شديد. الوصف هو شرح، لكنه شرح مُبيِّن، شرح يعرض المبدأ المنطقي لنظامه الخاص بدل أن يخفيه. انطلاقا من هذا المعنى، فكل عمل أدبي هو أفضل وصف ممكن حول ذاته: الوصف المحايث تماما والشامل. وإذا لم يرضنا هذا فذلك لأن مبادىء الوصف ـ في تلك الحالة ـ مختلفة كثيراً. لقد عاصرنا تطور التقنيات الساعية شيئاً فشيئاً نحو الكمال. وهي تستخدم لوصف العمل الأدبي. فكل العناصر المؤلفة والملائمة للشعر، مثلا، سوف يتم تحديدها، ثم توصف مواقعها الخاصة، للوصول إلى عرض جديد للشعر ذاته، ويتيح لنا هذا الافتراض النفاذ إلى عمق معناه، لكن وصف العمل الأدبي لا ينتهي بنا أبداً إلى تحوير افتراضاتنا، وكل ما يفعله هو البرهنة عليها.

تجري الأمور بطريقة مختلفة بالنسبة للمشتغل بالشعرية. فتحليله للشعر ليس هدفه البرهنة على افتراضاته (وقد يفعل هذا مرة واحدة لأهداف تعليمية)، بل هدفه الاستخلاص من هذا التحليل النتائج التي يستكمل بها أو يحوّر افتراضاته الأولية. وبعبارة أخرى: أن يثير مشكلة نظرية. فليست مهمة الشعرية إذن، الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكناً. وبعبارة أخرى: ليس موضوع الشعرية الأعمال الأدبية، بل الخطاب الأدبي، وبذلك تنضم الشعرية إلى علوم الخطاب الأخرى التي يجب عليها أن تكوّن ذاتها انطلاقاً من كل نمط من أنماط الخطاب.

وإذا تعاملت الشعرية مع عمل أدبي، فليس هذا العمل بدوره سوى لغة تستخدمها الشعرية للحديث عن ذاتها. فإذا سلمنا بأن موضوع الشعرية

مكوّن من الاحتمالات وليس من الوقائع، وأن خطابها لا يكون إلا نظرياً، فيصبح موضوعها الحقيقي هو خطابها الذاتي، أكثر من خطابها حول الأدب: موضوع الشعرية هو هذا الخطاب الذي يفترض، ويحدد، ويقتطع، وينظم موضوعه الواضح، أما الأدب فهو مجرد مرحلة وسيطة. إن علاقة جدلية تقوم بين الاثنين: كل واحد منهما لغة تتعامل مع الآخر، وكل واحد منهما لا يتعامل ـ في الوقت نفسه ـ إلا مع ذاته.

سنرى أن الموضوع الأساسي لهذه الدراسة هو رواية «العلاقات الخطرة»، لكن موضوعها الأعمق هو الشعرية ذاتها، بمفاهيمها، ومناهجها، وامكاناتها. إن غاية الوصف التالي الذي نقدمه حول «العلاقات الخطرة» هو أنه يتيح لنا مناقشة المشاكل النظرية للشعرية، فلا غنى للشعرية عن الأدب لكي تناقش خطابها الذاتي، ولكنها ـ في الوقت نفسه ـ لا تحصل على مطلوبها إلا إذا تجاوزت هذا العمل الأدبي الملموس[*].

(*) : قدّم هذا العمل، على شكل مختلف، كرسالة دكتوراه من السلك الثالث سنة 1966، وإني لأتقدم بخالص الشكر للمشرف على رسالتي الأستاذ رولان بارت، لما قدمه من اقتراحات نقدية وودية.

I

معنى الرسائل

ما هي العوامل التي تحدد الدلالة الشاملة للمنطوق اللغوي؟ إن صياغة السؤال بهذا الشكل تعني أن «الدلالة الشاملة» لا يمكن اختصارها إلى ما يعرف عامة، باسم «معنى» الرسالة، أي مضمونها الإبلاغي. وبتدقيق أكثر، المظهر المرجعي للمنطوق اللغوي، ونلفت الانتباه إلى أن هذا لا يعني معرفة الوظائف التي تؤديها هذه الارسالية (وهذا سؤال يجيب عليه النموذج المعروف لجاكبسون)، ولكن بواسطة أي مظهر من مظاهرها تكون ذات الدلالة؟ وللاجابة عن هذا السؤال سنتفحص ـ في هذه الرواية ــ كل المعاني التي يتخذها الشيء والكلمة التي تشير إليه، ألا وهي: «الرسالة».

ها هنا يمكن افتراض مقاربتين متكاملتين. فإما أن ندرس الرسالة كواقعة من الحياة الاجتماعية ـ مستخدمين هذه المادة البالغة الغنى التي تقدمها لنا «العلاقات الخطرة»، على اعتبارها مجموعة رسائل (وإن كانت متخيلة)، أو أن ندرس «العلاقات الخطرة» كعمل أدبي، معتمدين على فهم أوفى للرسائل، كعنصر أساسي في بنيته.

I. تأويل الشخصيات :

لكي نتمكن من الحديث عن دلالة الرسائل عامة، وليس كسيرورة روائية فحسب، علينا في البداية أن نتخذ وجهة نظر الشخصيات، لا وجهة نظرنا كقرار للرواية، والنقاش الذي يدور بين الشخصيات حول موضوع «الرسالة» سيبرز مختلف مظاهر الرسالة، وكذلك صفات العملية التي يكتسي هذا الموضوع معناه أثناءها.

هذا الرأي الأولي المسبق الذي يجعل التحليل أبسط وأوضح، يحتاج إلى صياغة دقيقة. فليس وارداً إذن، الحديث عن هذه الرسائل الحقيقية أو الوهمية التي تؤلف «العلاقات الخطرة» ولا إدراكنا لها نحن القراء. سنتفحص مقاطع الرواية التي يدور النقاش فيها فقط حول الرسائل.

هذا التحديد ناجم عن حرصنا منذ البداية، على ألا يختلط المعنى الحقيقي للرسالة عامة، أو في مجتمع معين، مع معناها على اعتبارها احدى مقومات الرواية. فالوظيفة المرجعية لعبارات الرواية ستكون وحدها ملائمة بالنسبة لهذا التحليل، ولن يكون للعبارات من معنى لدينا إلا بعلاقتها مع الواقع الذي تصفه، ولن نتساءل عن مظاهرها الأخرى.ونستبق تطور البحث لنشير إلى أن هذه الوظيفة المرجعية ليست بالطبع، العنصر الوحيد الذي يعتمد عليه فهمنا ـ نحن القراء ـ لهذه الرسائل. لدينا مثال بسيط تقدمه الرسالة 153، إذ تختتم هكذا: «جواب المركيزة دي مورتوى مكتوب في أسفل الرسالة ذاتها: «إنها الحرب إذن ». فبمجرد أن تكتب المركيزة جوابها في أسفل الرسالة التي وصلتها وليس على ورقة منفصلة، أمر له دلالته، ويجب أخذه بالحسبان. لكن لكي نتجنب كل اختلاط في مستويات التحليل، سنعمد إلى الفصل بين ادراك الشخصيات للرسائل وتعليقهم عليها، وبين ادراكنا وتعليقنا. وإن وجدنا أحياناً تطابقاً بين هذين النوعين من الادراك.

1. النموذج الشكلي للتواصل :

إن البحث عن مظاهر الدلالة الأخرى غير المرجعية لا يعني أن نتجاهل هذه الأخيرة. فالواضح أن قسماً كبيراً من دلالة المنطوق اللغوي يؤدي إلى هذا المظهر المرجعي تحديداً. وبفضل المظهر المرجعي يرتبط المنطوق بالواقع الذي هو خارجي عنه. فالرسائل في «العلاقات الخطرة» تناقش غالباً هذا المظهر، وحوله تدور التساؤلات. وسيكون مملاً تقديم قائمة بمختلف الحالات، ولا جدوى منه، لأن هذه الأمثلة لا تثير قضايا نظرية هامة (سنفحص بعض الحالات الخاصة في الفصول التالية)، لكن إليك مثالاً يصور هذا المظهر ويشير إلى غيره كذلك. وهو منتزع من رسائل مدام دي روزموند «إنك لم تطلعني على شيء، أو على شيء قليل برسالتك. ولو اقتصرتُ في معلوماتي عليها لبقيت جاهلة لتلك التي أحببتها» (الرسالة 103). لا تشير كذلك إلى الرسالة ذاتها، وعلى التحديد.. إلى غياب الاسم، هذا الغياب مفهوم ها هنا «حرفياً» لأنه غير متضمن في المرجع، والمتكاتبتان تعرفان تماماً عما يدور الحديث.

هذه ظاهرة خاصة يثيرها حضور ما ندعوه «الكلام غير المطابق» أي الكلام الذي لا يشير بصدق إلى مرجعه: كالأكاذيب، والرياء، والأغلاط، الخ.. يكتسي هذا الكلام المخادع أهمية نظرية غير متوقعة، لأنه يتجاوز الواقع المقصود إلى المنطوق اللغوي ذاته. فلا يتمكن المتلقي من التوقف عند حدود فهم المرجع من خلال المنطوق، لأن جزءاً من اهتمامه ينصرف حتماً إلى المنطوق ذاته. وهنا تبرز الدرجة الأولى من الكثافة.

هذا إذن، أول مظاهر الدلالة المختلف عن المظهر المرجعي، ولنسمه مظهرها الحرفي. ويتجلى عندما يكون المنطوق ذاته هو المقصود وليس مرجعه. مثل هذه الحالات نادرة في «العلاقات الخطرة»، والغالب أنه عندما يثار قسم من المنطوق، تقام علاقة غير إرادية مع الواقع المقصود. فشخصيات الرواية لا تتحدث إلا نادرا عن الإرسالية، لا لعدم اهتمامها بها، بل لأن اثارة المنطوق على اعتباره معنى يثير بسهولة المرجع المختفي وراءه. ولا يُعتبر هذا المنطوق

تراكماً غير مفهوم من الأصوات أو الحروف، بل يعتبر وَحده معنى، حيث الكلمات مفهومة على اعتبارها كلمات وليس أشياء أو سلسلة من الصواتم (PHONEMES).

توجد بعد الحالات التي تتيح لنا مراقبة المظهر الحرفي للمنطوق عن كثب. ونجدها جميعاً في رسائل مدام دي مورتوي: فهي تهتم كثيراً بالمظهر الحرفيّ ذاته. في احدى رسائلها إلى دانسني تبين له مدى الظروف المنطقية لبعض عباراته، مثل: «علميني أن أحيا حيث لا تكونين أنت» (د.121). وتكتب مرة أخرى إلى فالمون: «لقد لمحت لطفك الذي دفعك إلى اجتناب كل الكلمات التي حسبتَ أنها تؤذيني. لكني وجدتك احتفظت ـــ غير عامد ـــ بالأفكار ذاتها. والواقع أن الحديث لم يعد عن مدام دي تورفيل المعبودة، القدسية، بل عن امرأة باهرة، امرأة رقيقة، حساسة. وهي - خلافاً لغيرها ـــ المرأة النادرة. أو كقولك: المرأة لا شبيه لها. وكذلك حديثك عن هذا السحر المجهول الذي هو أقل صفاتها» (ر. 184 وكذلك ر. 141). كيف حدث أن المظهر الحرفي للارسالية هنا، قد تم التركيز عليه جيداً، على حين أنه في مناسبة أخرى تتعامل الشخصيات مباشرة مع الواقع المقصود؟ في كل هذه العبارات الواردة أو المناقشة لا تستخدم الكلمات في وظيفتها المرجعية: نجد في الحالة الأولى صيغة الأمر، وهو كلام مركز على المتلقي خاصة. ونجد في الحالة الثانية (الرسالة 9 أو الرسالة 33) الكلامَ التقريري الذي يبلغ عن مرسله أكثر مما يبلغ عن موضوعه (ما هو مرجع الكلمات الآتية: باهرة، رقيقة وحساسة، نادرة.. بالنسبة لمخلوق بشري؟..). تعبر هذه الكلمات عن مشاعر فالمون من خلال خطابه، أكثر من تعبيرها عن صفات مدام دي تورفيل. وخاصية الخطاب تلك تمكن الشخصيات من التوقف أمام المنطوق ذاته، أو، بمعنى أدق، أمام مظهره الحرفي: لدينا إذن عدة أنماط من الخطاب، وبعضها أكثر قابلية للادراك من الآخر.

إن الملاحظات التي قدمتها مدام دي مورتوي عن المظهر الحرفي للمنطوق تشير إلى العبارات داخل الجملة. ويتوسع المجال كثيراً إذا انتقلنا إلى

منطوقات أكبر حجماً، مؤلفة من جمل عديدة. إن بنية الجملة متصلبة لأنها من معطيات اللغة، ولا يُدخل عليها المستخدم الفردي سوى تعديلات طفيفة. وتكون بنية المنطوق ـ بالمقابل ـ أكثر ليونة، وتسمح بعدة تنويعات. فنرى أن المنطوق ـ وهو تتابع منطقي لعدة جمل ـ أقل شفافية من الجملة. فالجملة بالنسبة إلى شعور المتكلمين بديهية، أن صفة طبيعية تجعلها غير مُدرَكة. وبالمقابل، نرى أن المنطوق يفترض دوما قراراً من جانب المتكلم، وخاصة فيما يتعلق بتنظيمه الشامل.

هذه التنويعة المتفرعة عن المظهر الحرفي للمنطوق، هي كذلك ثيمة theme شائعة في رسائل مدام دي مورتوي. وإليك الخاصية التي تضفيها عليها من خلال احدى الرسائل إلى فالمون: «... لا شيء أصعب في الحب من أن نكتب ما لا نشعر به. أعني الكتابة بطريقة المحاكاة: ليس لأننا لا نستخدم نفس الكلمات، بل لأننا لا نرتبها بنفس الطريقة، وبالأحرى لأننا نرتبها. وهذا يكفي. أعد قراءة رسالتك: ففيها يسيطر نظام يدل عليك في كل جملة» (ر. 33).

لقد أُنيطت مهمة خاصة بـ«الأسلوب» وهي أن تجعل المحاكاة ممكنة بين منطوقين «لهما نفس الكلمات»، لكنها مرتبة ترتيباً مختلفاً. ويبدو أن فالمون قد استجاب لفكرة مدام دي مورتوي، لأنه كتب بعدئذ: «لقد اعتنيت برسالتي كثيراً، وحاولت أن أوزع عليها تلك الفوضى القادرة وحدها على تصوير العاطفة» (ر.70) .

إن العناية بالمظهر الحرفي للمنطوق يعني تزويد المنطوق بكثافة معينة، لأن دلالته لا تتركب في هذه الحالة مما يثيره فحسب، بل مما هو عليه كذلك. وهذا المظهر شديد الارتباط بمعنى الكلمات. ويوجب في مواجهته، مظهر آخر يمثل درجة أعلى من كثافة المنطوق: هنا لا يعتبر المنطوق ترتيباً متماسكاً من الكلمات، بل يعتبر كموضوع أو شيء. ويمكن أن ندعو مظهر المنطوق هذا مظهره المادي، وباستطاعته كذلك تحوير دلالته الشاملة.

في حالة الرسالة يتخذ هذا المظهر المادي شكل صفحة ورق تكتب عليها الرسالة بواسطة الحبر وبالكتابة. وعندما ندرس الدلالة نتساءل إلى أي مدى نأخذ بحسابنا الملامح العارضة مثل الورق والحبر. والواضح ـ في الحالة المعاكسة ـ أن جزءاً من معنى الرسائل سيبقى خافياً.

لنأخذ حالة شائعة في الرواية، حالة الرسالة المبللة بالدمع (ر. 44، 97، 124) يمكن لهذا الدليل أن يحوّر الارسالية، ويمكنه كذلك أن ينوب عنها. هكذا الأمر بالنسبة إلى فالمون: «لقد رتبت الرسائل بمرح، ولكن يدي تحسست مِزَق رسالة ديجون المرتبة بعناية. ولحسن الحظ خطر لي أن أطالعها. وتصور فرحتي عندما لمحت الآثار الواضحة لدموع محبوبتي ديفوت. واعترف أني مثل فتى صغير، فقبّلت تلك الرسالة بعاطفة لم أكن أحسبني قادراً عليها» (ر. 44). لولا أن تلك الرسالة كانت مبللة بالدمع لكان لها معنى آخر، أو لم يكن لها أي معنى اطلاقاً. وتحتوي الرسالة نفسها صفة أخرى من المظهر المادي يحدد معناها: «الذي أثار في نفسي بالغ المتعة أن أجد أولى الرسائل جميعاً، تلك التي حسبت أن كاتبتها ناكرة للجميل ـ قد نسختها بخط مضطرب، مرتجف يشهد على خفقان فؤادها أثناء الكتابة» (ر. 44).

تسترعي هذه الأمثلة مثالاً آخر مقتبساً من التاريخ وليس من الأدب: فاندلاع التمرد في القرن التاسع عشر قد أُعلن عنه برسالة لم تكتب بالحبر بل حررت بالدم. إن إرسالية تلك الرسالة المدعوة «الرسالة الدامية» قد تأكدت بواسطة مظهرها المادي. هذا المظهر المادي (الشكل الخارجي للمنطوق) يخفى عن أنظار بعض الباحثين، على الرغم من أن له آثاراً عديدة في التواصل اليومي. فنجد الأستاذ يتأثر بالمظهر المقروء أو غير المقروء للنص المعروض عليه، ونحن لا نتلقى نفس الارسالية عندما يكون النص على ورقة نقية أو وسخة، أو يكون معروضاً بطريقة مختلفة عن الأخرى. والظاهرة الشائعة عن عجز الكاتب عن الانفصال عن نصه قبل كتابته على الآلة الكاتبة أو قبل نشره، دليل على المظهر المادي للمنطوق.

ويلاحظ أكثر من ذلك، أن مادية الرسالة تميزها عن كثير غيرها من الاشارات (أو الارساليات)، وخاصة عن اللغة المحكية التي تملك دعامة صوتية وليس مادية. ولكن إذا قبلنا هذا الاصطلاح بأوسع معانيه، لوجب علينا الأخذ بعين الاعتبار تقلبات معنى المنطوق العائدة إلى الصوت المرتجف أو الصوت الرزين، وحركات اليد السريعة (في لغة الحركات)... الخ. إن مظهر المنطوق هذا، المبعد بحق من حقل اللسانيات الكلاسيكية، قد أصبح ملائماً للبحث السيميوطيقي.

عندما نأخذ بالحسبان هذه النواحي المادية للمنطوقات، نستطيع أن نعين بدقة العلاقة بين المكتوب والمحكي. فالنص المكتوب يمكن الاحتفاظ به (مخالفاً بذلك آنيّة الكلام)، ولذلك يمكن تكراره دون أن يناله زيف كثير. هذا دانسني ينسخ بعض رسائل مدام دي مورتوي. والفارق الدلالي الوحيد كانت في الايحاء (Connotation)، كما سنراه لاحقاً: فليس للنسخة قيمة الأصالة التي تملكها الرسالة الأولية.

إن التعارض القائم بين المكتوب والمحكي يستحق التنويه: فغالباً ما ننسى أن العمل الأدبي — في عصرنا على الأقل — يمثل خطاباً مكتوباً لا محكياً. وهذا النسيان له قاعدة نظرية، على الرغم من أن النظرية المشار إليها (غلوسيماتية) لم يكن موضوعها الأدب. فالتعارض بين اللغة المحكية والمكتوبة ـ طبقاً للغلوسيماتيين ـ قائم في المادة، بينما تكون هيئة فن القول Langage — شكلاً بحتاً. وسواء تجلى هذا الشكل بواسطة الرسائل أو بواسطة الأصوات ـ كما تقول هذه النظرية ـ فإن الشكل اللساني وبالتالي فن القول ذاته، لا يتأثران. إنهما شيء واحد، من وجهة النظر اللسانية.

لكننا قد رأينا أن أحد العوامل المحددة لدلالة المنطوق هو المظهر المادي فيستحيل إذن، فهم الفارق بين المكتوب والمحكي على اعتباره قضية غير لسانية.

يعود المظهر المادي للمنطوق إلى جملة من العناصر ندعوها «عملية النطق (ولا نخلط بينها وبين عمل البث الذي هو أحد أجزائها)، كل العناصر

المؤلفة لعملية النطق يمكنها أن تساهم في تغيير دلالة المنطوق، وللعملية ـ في الوقت نفسه ـ معنى شامل بسبب وجودها ذاته. لنأخذ مثالاً على ذلك: المتخاطبين، المرسل والمتلقي. العنصرين الأساسيين لهذه العملية: إن وجود مرسل واحد لكل منطوق أمر له دلالته، وللبرهنة على هذا يكفي تأمل المنطوق الذي لا مرسل له. كما هو الحال في الرسالة 167 التي يجد كاتبها لزاماً عليه أن يبرر عمله لأنه يفهم معنى الرسالة بدون إمضاء: «إن عدداً من الأسباب الخاصة منعتني من إمضاء هذه الرسالة، لكنني واثق أنك ستحكمين بعدل على العاطفة التي أملتها، دون معرفتك بمصدرها».

فالمتلقي ذاته يجد نفسه في علاقة لصيقة مع المنطوق. وليس الأمر كذلك دائماً بالنسبة إلى المرسل كما هو بالنسبة إلى المتلقي، لأن اسمه مكتوب على رأس كل رسالة، وحضوره ضروري بحيث لا يُلتفت إليه. لدينا حالات يكون فيها لحضور هذا المتلقي بالذات وليس غيره، أهمية خاصة، كما هو الأمر في رسالة مدام دي روزموند إلى مدام دي تورفيل في الرسالة 103: «إنني لا أواسيك في آلامك بل أشاركك فيها، وبهذا الاعتبار استمعتُ راغبة إلى أسرارك.. إنها مواساة ضئيلة لآلامك، لكنك لن تبكي وحدك على الأقل. وعندما يتحكم فيك هذا الحب الشقي ويضطرك إلى الحديث عنه، فالأفضل أن يكون ذلك معي وليس معه». في الكلمات الأخيرة من هذا المقطع تظهر اشارة محددة إلى تحول الدلالة بسبب تغيير المتلقي (وليس مضمون المنطوق)، وربما كان هذا التغيير أكثر وضوحاً لو لم يكن للرسالة متلق، وعندئذ يتبدل معناها تماماً. وهذا بالضبط حالة الرسالة 161 (من الرئيسة دي تورفيل إلى...)، فهي ليست رسالة موجهة إلى عدة أشخاص فحسب، كما لا حظت ذلك مدام دي فولانج بحق، «بل إن عمومية توجهها جعلتها لا تتوجه إلى أحد اطلاقاً» (ر. 160). ونشير إلى أن الرواية تحتوي بشكل متناظر (سيمتري) رسالة بلا مرسل، ثم رسالة أخرى بلا متلق.

علينا ألا نتجاوزبعض الحدود عندما نصف المتلقي على اعتباره جزءاً من عملية النطق. فسلوك المتلقي التالي على عمل التلقي ليس جزءاً من هذه

العملية (إن التحديد غير الدقيق للوظيفة الافهامية أو الندائية أو الاقناعية تجعلنا ننسى ذلك). لدينا مثال جيد على هذا السلوك الذي يثيره المنطوق، لكنه يظل أجنبياً عن عملية النطق. وقد ناقشته الرسالة 33: «ما جدوى استدرار عطفك بهذه الرسائل، إن لم تكن حاضراً للاستفادة منه؟ عندما تمنحُ عباراتك المنمقة نشوة الحب يزهيك أن تكون مسهبة بحيث لا يبقى للتفكير وقت لمنع الاعتراف».. الخ، مهما يكن سلوك المتلقي فإنه لا يستطيع تبديل المعنى الذاتي للمنطوق فيبقى مستقلاً عنه.

لدينا عنصران آخران من عملية النطق هما عمل البث وعمل استقبال المنطوق. ونجد معنى عمل البث واضحاً أشد الوضوح في «العلاقات الخطرة». يكتب فالمون إلى مدام دي تورفيل: «من السرير وبين ذراعي فتاة أكتب رسالة لا تقطعها حتى الخيانة التامة» (ر. 47). إن معرفة هذه الواقعة تؤثر بشدة على ادراك قارىء الرسالة (كذلك على مدام دي مورتوي التي تلقتها مع التعليق عليها في آن واحد)، هذه الشروط الخاصة لعمل البث تعطي معنى محدداً لمثل هذه العبارات: «وأتوقع ألا أكمل هذه الرسالة دون أن اضطر إلى التوقف فيها»، «في حياتي لم أشعر بمثل هذه اللذة وأنا أكتب إليك» (ر. 148).

تبين لنا أولى النتائج المستخلصة من هذا التحليل خطأ الرأي القائل بأن المتكلم يملك معنى جاهزا، فيعبر عنه بالأشكال اللسانية، إن التعبير اللغوي هو العملية التي تكون فيها كل العناصر وكل المظاهر ذات دلالة، وإن تكن على درجات متفاوتة. ولا وجود للمعنى قبل أن نتلفظه وندركه، وهو يولد في تلك اللحظة بالذات، ولا يُختصر إلى معلومة ينقلها المظهر المرجعي للمنطوق، ولا وجود لمنطقين يتطابق معناهما تماماً عندما تختلف طريقة لفظهما. ومن الخطر استعمال كلمة code، لأنها تدعونا إلى الاعتقاد بأسطورة الدلالة الجاهزة سلفاً. يتضح من هذا المنظور، أنْ ليست مهمة علوم الدلالة قَتْلَ الدلالة عداً واحصاءً، وإنما اطلاعنا على شروط تشكلها ووجودها، والكشف

عن مختلف المظاهر التي ساهمت في ذلك، ووصف العلاقات الرابطة بينها.. الخ.

كيف حدث أن النظريات اللسانية الشائعة لم تلتفت أثناء بحثها عن المنطوق، إلى مظاهر الدلالة التي تحملها عملية النطق؟ لا ريب أن أحد الأسباب هو أن تلك النظريات جعلت مرجعها ـ سواء أعلنته أم لا ـ الكلامَ المحكي وليس الخطاب المكتوب، أي حالة خاصة من الانتاج اللغوي الذي يتميز بحضور أقصى لمجمل عناصر عملية النطق (ويدعوها جاكبسون: «مرسل»، «متلق»، «سياق»، «اتصال»)، على حين أن أي عنصر من هذه العناصر لا يظهر في حالة النص المكتوب بنفس الطريقة التي يظهر فيها في الكلام المحكي. فالنصٍ المكتوب ـ وخاصة المطبوع ـ لا يعطينا أية معلومات عن كاتبه الغائب أصلاً في فترة التلقي. إن متلقي الارسالية عرضة للعديد من الاحتمالات: فكيف نعرف مَن قارىء النص؟ وهل سيقرأه أصلاً؟ فليس للنص المكتوب سياق في غالب الأحيان، أي ليس له مقام محدد حاضر معه في وقت واحد بالنسبة إلى المتلقي. وأخيرا، يصعب الحديث عن الاتصال عندما تفصل بين عمل البث وعمل التلقي قرون من الزمان.

هذه الاعتراضات ذات أهمية كبرى. فاللغة تعوض عن نقائها: فنرى أنه في حالة الكلام المحكي توجد كل هذه العوامل خارج المنطوق، مما يؤدي إلى غيابها داخله، أما في حالة النص المكتوب فإن الحضور الخاص الملموس لهذه العوامل يشير إلى غيابها «الحقيقي». لذلك لا نستطيع في حالة الرسائل، اجتناب عناصر عملية النطق. إن أي كلام كان، لا يثير صورة مرسله (أو حتى متلقيه) بنفس الثراء الذي يثيره النص المكتوب. وذلك ـ تحديداً ـ لأنه يُفترض في مرسله ومتلقيه أن يكونا غائبين أو مجهولين. لكننا نعرف منذ زمان بعيد هذه الخاصية القوية للأدب، خاصية التوليف بين الرسائل، واعادة الخلق والتشييد لحقيقة ليس لها أي وجود آخر. الغياب والحضور يشير كل منهما إلى الآخر، وسبق لآرتو أن تحدث عن «الصمت المطبق للأفكار الموجودة بين عناصر الجملة المكتوبة».

2 . بعض الحالات الخاصة :

1 ـ الاستشهاد.

تسافر الرسائل بين الشخصيات بطول الكتاب وعرضه، لكن قد يتضمن المظروف غالباً أكثر من إرسالية : لأن عدة رسائل أخرى ترافق الرسائل المتبادلة مباشرة بين شخص وآخر. حيناً يكون هدفها اعطاء معلومة بسيطة، وحيناً آخر التدليل على فعل تم حدوثه. فعلاقة هذه الارساليات «من الدرجة الثانية» مع الرسائل العادية. مثل علاقة الاستشهاد ـ وهو كلام من الدرجة الثانية ـ مع الخطاب الذي يحتويه. فكيف نحدد الاستشهاد في اطار النموذج الشكلي المقترح آنفاً ؟ سلم لهذا الغرض أن المرسل رقم 1 والمتلقي رقم 1 هما المتخاطبان في الرسالة الأساس، وأن المرسل رقم 2 والمتلقي رقم 2 هما المعنيان بالرسالة المستشهد بها. فالحالة الأكثر شيوعاً هي حالة الرسالة (أو الكلام) المستشهد بها التي يجب أن يكون لها مرسل آخر. ويُعبر عنها بالصيغة التالية : مرسل 1 ≠ مرسل 2، ومتلق 1 ≠ متلق 2، ومثاله : مدام دي مورتوي ترفق برسالتها إلى فالمون الرسائل الموجهة إليه من مدام دي تورفيل.
والحالة العكسية ممكنة أيضاً، ويُعبر عنها بالصيغة التالية :

مرسل 1 = مرسل 2، متلق 1 ≠ متلق 2.

والغالب كذلك لا يُلتزم بهاتين المعادلتين. لكن علاقة ما تنشأ بين المتخاطبين. فنرى فالمون يبعث إلى مدام دي مورتوي الرسائل التي وصلته من تورفيل، فتغدو العلاقات كالتالي : مرسل 1 = متلق 2، ومرسل 2 ≠ متلق 1. ونجد الحالة العكسية مرسومة في الرسالة 162، حيث يكتب دانسني إلى فالمون مستشهداً برسالة من فالمون إلى مدام دي مورتوي، وإذن : مرسل 2 = متلق 1، ومرسل 1 ≠ متلق 2. ونجد أخيراً أقصى حالتين يمكن حدوثهما : عندما يكون مرسل 1 = متلق 2، ومرسل 2 = متلق 1، وبعبارة أخرى : عندما يعيد المتلقي الرسالة التي وصلته إلى كاتبها (هذا ما فعلته مدام دي فولانج طبقاً للرسالة 154). من جهة أخرى، يحتمل كذلك ألا تقوم أية

علاقة بين المتخاطبين بالرسالة الأولى والرسالة الثانية: فنجد دانسني يبعث إلى مدام دي روزموند بالرسائل المتبادلة بين فالمون ومدام دي مورتوي.

إن الصفة العامة لكل هذه الحالات هي تبدل أحد المتخاطبين. ولكن هل هذا شرط ضروري للاستشهاد؟ في الرسالة 82 تطلب سيسيل من دانسني أن يعيد إليها، ذات يوم، رسائله التي وصلتها سابقاً (لأن أمها ضبطتها وأعادتها إلى دانسني). لئن بعث دانسني إلى سيسيل الرسائل التي كان قد بعثها إليها في المرة الأولى، فيكون مرسل 1 = مرسل 2، ومتلق 1 = متلق 2، إلا أنه سيكون للرسالة المبعوثة صفات الاستشهاد.

أما في حالة الكلام فيمكننا تصور الموقف التالي: أ يكلم ب: «لقد قلت لك منذ عام: طلقها!». في هذه الحالة يستشهد أ بكلامه الخاص أمام ب، ولا تبديل حينئذ، لا من حيث المرسل ولا من حيث المتلقي. فما الذي اختلف؟ إنها عملية النطق بأكملها. يصبح تعريف الاستشهاد حينئذ أنه منطوق يملك عملية نطق مزدوجة، وهذا المنطوق ليس نطقه الحالي أصلياً.

إن بعض الأمثلة الخاصة تساعدنا على تدقيق هذا التعريف: المثال الأول هو موقف فالمون تجاه مراسلات مدام دي تورفيل، في الرسالة 44 يروي كيف استولى على رسائل خصمه المجهول (بمساعدة خادمة تورفيل) وبعد مدة، يحتجز رسائل تورفيل إلى مدام دي روزموند (ر. 110، 115، 125). هل يمكن الحديث هنا عن الاستشهاد؟ لا، بالطبع. والسبب ـ في هذه الحالة ـ أنه لا وجود للمرسل رقم 1. فليس لدينا سوى رسالة موجهة إلى شخص ما. ويستولى عليها شخص آخر. لكن هذه الرسالة لم يبعثها أحد إليه أبداً. إنه الاحتجاز الذي يشتمل على ازدواجية المتلقي، فلا وجود لخطاب مندمج في خطاب، ولا وجود ـ بالتالي ـ للاستشهاد.

لدينا حالة خاصة أخرى عن الاستشهاد وصفتها الرسالة 141. ونعني بها الرسالة المعروفة التي بعثتها مدام دي مورتوي إلى فالمون، فأعاد هو إرسالها، باسمه، إلى تورفيل. هل هذا حقاً، استشهاد؟ نقول في البداية، إن هذا المثال يضم ظاهرتين مختلفتين:

الأولى أنه لا وجود لمنطوق رقم 1، والثانية أن المتلقي رقم 1 (تورفيل) يجهل أنها استشهاد. فالشرط الأول لا يكفي وحده ليمنع امكانية وجود الاستشهاد: فمن السهل أن نتصور شخصاً يستشهد بجملة ما، دون أن يبدأها بصيغة: «كما قال فلان..». لكن لكي تفهم هذه الجملة على اعتبارها استشهاداً فلابد من تحقق أحد الشرطين التاليين: إما أن المتلقي رقم 1 لا يجهل وجود المرسل رقم 2 والمتلقي رقم 2، أي: يعرف أنه كلام منقول (مستشهد به)، أو أن المرسل رقم 1 يدل باشارة اصطلاحية - ليست منطوقاً في ذاتها - إلى أن كلامه منقول، كأن يستخدم تنغيماً خاصاً، أو يحصره بين قوسين إذا كان لغة مكتوبة. ولم يتوافر أحد هذين الشرطين في الحالة السابقة، لذلك لم تفهم تورفيل هذه الرسالة على أنها استشهاد، بل إرسالية أصلية، بينما تحتفظ الرسالة بقيمتها كاستشهاد بالنسبة إلى فالمون فلا وجود للاستشهاد إذن، إلا بالنسبة إلى أحد المتخاطبين.

وكل الحالات واردة هنا: فالمتلقي يعرف أنه استشهاد ويجهله المرسل. وقد يجهله الاثنان معاً. في نهاية الأمر، لكي يُعتبر المنطوق استشهاداً فلابد أن يدركه ولو شخص واحد على أنه استشهاد (دون رأي فلسفي مسبق).

لدينا أخيراً، حالة ثالثة محدودة عن الاستشهاد. حيث تتوجه الإرسالية إلى جمهور واسع، وقد كانت موجهة أصلاً، إلى شخص واحد. هذه حالة تعددية المتلقين. الواضح أن هذه الحالة تبقى في حدود الاستشهاد، لكنها طريقة لأنها تزودنا بالبنية الشكلية لعمل «التشهير» الذي يلعب دوراً هاماً في بنية الرواية كما سنراه لاحقاً. والواقع أنه كلما أُريدَ التشهير بشخص ما، فيكون ذلك عن طريق نشر احدى الرسائل، كما هو حال الفيكونتة في الرسالة 71، ومركيزة دي مورتوي في الرسائل 168 ــ 175 ويعرض علينا فالمون مبادىء هذه العملية كالآتي: «.. يمكن لهذه الرسائل أن تكون مفيدة.. عندما تختار بعضها وتجتزىء منها، فتبدو فولانج الصبية وكأنها قامت بالاجراءات الأولية، وسقطت نكساً على رأسها.. وبعض تلك الرسائل قد

يدين الأم كذلك» الخ. (ر. 66)، وهكذا يكون للاستشهاد استعمال غير متوقع.

2 . المنطوق الانعكاسي والمنطوق الانجازي :

الاستشهاد هو المنطوق الذي لا تكون عملية نطقه أصلية. وليس هذا المظهر الوحيد لتلك العملية، لأن مظهراً آخر يتحقق في المنطوق الانعكاسي، ونعني به المنطوقات التي تتعامل مع ذاتها. هكذا يمكن لفالمون أن يكتب: «أجدني أكثر هدوءاً منذ بدأت أكتب إليك» (ر. 100). إنه يتحدث إذن، من داخل المنطوق، عن أحد عناصر عملية النطق في هذا المنطوق بالذات، وعن عمل الإرسال.

ونجد في «العلاقات الخطرة» عدداً من الرسائل التي تتعامل مع هذه الرسائل ذاتها، وتتيح لنا معرفة صفات المنطوق الإنعكاسي. يمكن في البداية، مناقشة كل مظاهر المنطوق (ما عدا مظهره المرجعي)، وكذلك عملية النطق (كما في الاستشهاد السابق) ومظهره الحرفي الذي تثيره الرسالة 64: «لئن افتقرت هذه الرسالة إلى النظام والترتيب فلكي تدلك على ما أعانيه من الآلام».

لا تقدم لنا هذه المقتطفات ـ من وجهة نظر شكلية ـ شيئاً خاصاً بالنسبة لما تعالجه الرسائل الأخرى. ينبغي الاشارة طبعاً إلى امكانية أن ينطوي الخطاب على ذاته وهذا ما يفعله غالباً، لكن ليس للمنطوق الانعكاسي بنية مختلفة عن غيره من المنطوقات، وهو يملك ـ مثل المنطوق العادي ـ مرجعاً، لكن مرجعه يتصادف مع المنطوق ذاته، فيجب البحث عن أهم ملامحه في مكان آخر.

إن قابلية المنطوق للتعامل مع ذاته تتولد عنها امكانيات لا نهائية لتداخل المنطوقات، وتتولد في نهاية الأمر، معان جديدة. ولكون الجزء الانعكاسي أكثر انتشاراً مما نظنه عادة، فإننا نجد هنا تفسيراً اضافياً لاستحالة نضوب المعنى. إن قدرة المنطوق على التعامل مع ذاته تفتح أمامنا

مجالاً هائلاً لإبداع معان جديدة، ومهما حرصنا على تحديد أوصافها المتوالدة، فإن جزءاً من هذا المعنى سيبقى بعيداً عن متناولنا، فالحل الوحيد الممكن طبعاً، هو التخلي عن وصف وعرض معنى العمل الأدبي، والاقتصار على التعامل مع شروط نشوئه.

يتشابه المنطوق الانجازي تشابهاً ظاهرياً مع الانعكاسي. وبما أن هذا المصطلح الذي ابتكره الفيلسوف الانكليزي جون أوستين لم يتوطد تماماً، فيجب البدء بتحديده يرى أوستين أن المنطوق الإنجازي «يستخدم لإنجاز عمل» (على عكس التقريري) و«إن التلفظ بمثل هذا المنطوق يعني إنجاز العمل» («Performatif - constatif» in: Laphilosophie analytique، Paris، 1962، (p. 270) لكن المفهوم الذي يعتبر المنطوق التعبيري غياباً للعمل، يهتم بفاعل المنطوق فقط وليس بفاعل النطق. مع أن الضروري الاهتمام منذ البداية بفاعل النطق لأنه هو منفذ العمل في حالة النطق الإنجازي. إن دلالة كل منطوق تتألف جزئياً من معنى عملية نطقه. فإذا اتخذنا وجهة نظر فاعل النطق لرأينا أن كل جملة وكل منطوق هما عمل في الوقت نفسه، ونعني به عمل التلفظ بهذا المنطوق. فلا وجود لمنطوق لا يكون انجازياً، بالمعنى الذي يعطيه أوستين لهذه الكلمة. ويدور الأمر ـ في الواقع ـ حول بصمة عملية النطق على المنطوق.

إن عملية النطق تترك بصمتها على كل منطوق. لكن الحالات التي عرضها أوستين. لها ميزة اضافية لا يوفيها الوصف المقترح حقها. فيجب اضافة فارق جديد لنتمكن من مقابلة الإنجازي بالتقريري. يتعلق الإنجازي بالحالات التي تكون فيها العملية المرجعية للمنطوق قائمة داخل عملية النطق في هذه الجملة بالذات. أما التأملي فيبرز في الجمل التي تبدو عليها بصمة عملية النطق داخل المنطوق، فيشير المنطوق إلى عملية مختلفة عن عملية نطقه الخاص به. فجملة: «أنت غبي» تثير التساؤل حول عملية النطق الخاصة بهذه الجملة. إنها عمل، وإهانة، ولكنها تحتفظ في الوقت نفسه بمظهر مرجعي إذ تحيل إلى حقيقة خارجية عنها، ولذلك تظل تأملية.

ونجد بالمقابل جملة: «أعلنُ التعبئة العامة» (إنجازي) لا تشير إلى أي ظاهرة خارجية.

تكون العناصر اللسانية الضرورية لهذه الجملة مقتصرة ـــ غالباً ـــ على عنصرين: ضمير المفرد المتكلم وفعل deefaratif - Jussif في المضارع Present de l'ndicatif إن تابع هذا الفعل أو الظرف الذي يعوضه لا يحده عائق، فالظرف (أو التابع) قد يكتسب قيمة تقريرية لا تختفي بعد احتوائها داخل الجملة. فإذا قلت: «أقسم أني كنت البارحة في داري الساعة العاشرة مساء». فالواضح أنه إنجازي. ولكن الواضح كذلك أن لهذه الجملة جانباً تقريرياً. إنها تدل بواسطة الظرف على حضوري في مكان ما. البارحة، الساعة العاشرة. وقد يكون محتوى الظرف صادقاً أو كاذباً. على حين أنه لا مجال لمسألة الصدق والكذب بالنسبة للإنجازي. فلاننسين هذا الجانب من الظاهرة إذا أردنا تفسير القيمة التقريرية للمنطوقات الانجازية.

فلنكن حذرين إذن. فلا نخلط بين المنطوقات الانجازية والمنطوقات الانعكاسية، وقد يساعد على هذا الخلط انتماء هذين النوعين من المنطوقات إلى ما يمكن تسميته « المنطوقات ذات الإرجاعية المتجانسة Sui-sefesentiels» إن نص «العلاقات الخطرة» يقدم إلينا مثالاً معقداً، نظن للنظرة الأولى، وكأنه على الحافة بين هذين النمطين من المنطوقات. فالرسالة رقم 4 تنتهي بالجملة التالية: «وبذلك أختم هذه الرسالة المسهبة». هذا المنطوق ـ على الرغم مما يبدو ـ هو منطوق إنعكاسي وليس إنجازياً. إنه أحد أفراد عائلة الجمل ذات النمط الآتي: «أكتب في هذه اللحظة».. الخ. وعمل الوصف سيحدث (ويمكن إدراكه) حتى لو كان في جملة مغايرة. إن العمل الموصوف ليس قائماً في عمل النطق. بل يتصادف معه.

3 . المعنى الإيحائي للرسائل:

أشرنا في الصفحات السابقة إلى أهمية عملية النطق بالنسبة إلى دلالة المنطوق، ولكن دون تعمق فحواها الخاص في «العلاقات الخطرة». يبدو هذا

الوصف ضرورياً ولاسيما أن عملية النطق قادرة على تحمّل هذين النمطين من الدلالة. فيظهر النمط الأول مع كل الشخصيات وكل الرسائل، أما الثاني فيظهر مع رسالة بعينها أو شخصية مفردة. سندعو النمط الأول من الدلالة: الإيحاء (Connotation)، وندعو الثاني: التعالقات الفردية، إن مصطلح الإيحاء، كغيره من المصطلحات المستخدمة في هذا النص، قد أصبح مألوفاً في الاستخدام السميوطيقي المعاصر، لذلك نرى ضرورياً تحديد استخدامه حتى أيامنا هذه، وكذلك كيفية استخدامنا له.

كان لهذا المصطلح - في التراث اللساني والمنطقي - استخدامان أساسيان. الأول منقول عن جيمس ميل ويساوي تقريباً كلمة «الدلالة». يدل «الإيحاء» على الخصائص التي يعبر عنها الاسم، في مقابل كلمة (Denotation) التي تشير إلى العلاقة بين الاسم ومسماه. هذا التقابل معروف لدى المناطق على اختلافهم في تسمياته: الفهم والتوسع، والقصد والتوسع، والمعنى والإحالة.

أما الاستخدام الثاني للمصطلح فمنقول إلينا كذلك عن جيمس ميل. لكن علماء اللسانيات يعرفونه خاصة من خلال مؤلفات ل. بلومفيلد. فالإيحاء هنا يعني: التعالق الثابت لدلالة مشتقة وهي ثانوية بالنسبة إلى الدلالة الأساس. فكلمة Flingue لها إيحاء من اللغة العامية (لا وجود له في كلمة Fusil الفصحى). كما أن لكلمة Crin - Crin إيحاء تحقيرياً (بمقارنتها مع كلمة violon).(*) وبما أن ظواهر الدلالة المشتقة هذه لها صفات متميزة قد وصفها علماء اللسانيات تحت أسماء مختلفة، فإن مصطلح connotation قد أهمل.

لقد أعاد هيلمسلف مؤخراً استخدام هذا المصطلح مع تحميله معنى جديداً. فالنظام الدلالي يدعى ايحائياً إذا كان المعبِّر عنه (دالة) أحد فنون القول Langage. فقد تعتبر اللغة الدنماركية - مثلاً - مكونة لخطة التعبير في نظام دلالي يكون مضمونه الثقافة أو الفكر الدنماركي. فلا تحمل الكلمات

(*) :. كلمتا Flingue و Fusil معناهما: بندقية، وكلمتا crin - crin و violon معناهما: كمنجة.

الدنماركية حينئذ مضمونها الأولي (معناها) فحسب، بل تحمل كذلك مضموناً ثانياً يدعى الموحى به (Connote').

سيكون استخدامنا لمصطلح «الايحاء» قريباً من استخدام هيلمسلف له، ولكن بتوسع أكثر في الوقت نفسه. وسيرد الحديث عن الإيحاء كلما أسندت إلى الشيء وظيفة أخرى غير وظيفته الأصلية. فكما أن الفكر الدنماركي هو إيحاء كلمات اللغة الدنماركية، فكذلك الفكر الفرنسي هو إيحاء شريحة اللحم مع البطاطا المقلية (*) . فالدلالة الإيحائية تطبق على الأشياء، فتخرج بذلك من حقل اللسانيات، على الرغم من أن واجب اللسانيات الاهتمام بها من ناحية أخرى، ليست هذه الدلالة الثانوية اعتباطية ولا تقوم على إرادة فرد من الناس. ففي كل مجتمع - متخيلاً كان أو حقيقياً - تؤلف الأشياء نظاماً دلالياً ولغة، ويتجلى الإيحاء داخل هذا المجتمع، لذلك يستطيع الأفراد الإحالة إليه دون حاجتهم إلى توضيح تصرفهم.

نرجع بعد هذا الاستطراد، إلى إيحاءات الرسالة داخل المجتمع الذي تمثله «العلاقات الخطرة». يلعب أول هذه الإيحاءات دوراً صغيراً في الحكاية. لكن انتشاره يدفعنا إلى الاهتمام به أولاً. في هذه الحالة تساوي الرسالة كلمة الخبر Nouvelle (**) أي تغييراً للموقف السابق، أو بالأحرى، إمكانية هذا التغيير. نرى هذا الإيحاء في الرسالتين 42 و43: «اطلعت مدام دي روزموند على خطتي لقضاء جزء من الخريف لديها، وتمنت لو أنني انتظرت على الأقل رسالة تعطيني ذريعة شغل يضطرني إلى السفر» كما كتب فالمون. أما مراسلته مدام دي تورفيل فلم تدهش اطلاقاً لاستخدام الرسالة بهذه الطريقة (هي مطلعة على الايحاء) وتستغل أول سانحة لتذكر فالمون: «اسمح لي بتوجيه ملاحظة إليك حول هذا الموضوع. لأنك تلقيت رسالة هذا الصباح ولم تنتهزها لإعلان سفرك لمدام دي روزموند،

(*) : طبق شائع في المطاعم الفرنسية . (م) .

(**) : كلمة Nouvelle تعني الخبر الجديد أو الحديث وهذا المعنى المشترك هو المقصود (م) .

كما وعدتني». فالإيحاء المشار إليه إذن هو الخبر المحتمل، والتعارض الدائر حول الرسالة / وغياب الرسالة. فنرى بوضوح أن هذه الوظيفة تختلف هنا عن الوظيفة الأصلية للرسائل وهي كونها واسطة لنقل الإرسالية.

لدينا إيحاء آخر يكثر استغلاله في الرواية، ونجده واضحاً لأول مرة في الرسائل: 16، 17، 18، 19 وهي تتعلق ببداية المكاتبة بين دانسني وسيسيل. وتعلي من شأن «الحميمية» الموحى بها في كل المكاتبات، وسوف تكون مكافأة كافية لدانسني بحسب اعترافه، كما أن سيسيل تتردد طويلاً قبل الإقدام على عمل يكشف عن عواطفها. وسوف يُعلي من قيمة الايحاء ذاته في المكاتبة بين فالمون وتورفيل. لا تتخذ الحميمية بالضرورة أشكال الحب. فإذا لم تفهم المكاتبات على أنها وسيلة لاقامة علاقات جنسية، فإنها تعتبر نوعاً من الصداقة: «لقد اكتشفتُ أن المرأة المتقلبة قد بدلت المؤتمنة على سرها. وتأكدت أنها منذ غادرت القصر لم تصل أي رسالة منها إلى مدام دي فولانج، بينما وصلت رسالتان إلى روزموند العجوز» (ر. 110)، وفي مكان آخر: «إذا لم يعد مسموحاً لي رؤيتك ثانية فأجيبي على هذه الرسالة بالأقل، لكي أعرف أنك باقية على حبي» (ر. 161، حيث مدام دي تورفيل تخاطب مدام دي فولانج ومدام دي روزموند).

لا يجب الاستهانة بأهمية المعنى الإيحائي في الدلالة الشاملة للمنطوق. أحياناً يكون الإيحاء وحده هاماً، حتى لو تناقض مع المظهر المرجعي للرسالة. لنأخذ مثالاً من التكاتب بين فالمون وتورفيل. يدرك فالمون تماماً أن وجود الرسالة أهم من مضمونها. («أنا متأكد، أنه في اللحظة التي تعتزم فيها حبيبتي على مكاتبتي، لا أخشى من زوجها شيئاً، لأنها تجد نفسها مجبرة على خيانته» بقية الرسالة 40). وتبدأ رسائل تورفيل إلى فالمون بانتظام بمثل هذه الجمل: «لن أجيبك في المستقبل، يا سيدي..» الخ (ر. 67). فهي تقدم مثالاً لتناقض صارخ يسهل تفسيره. فمدام دي تورفيل لا تكتب إذن إلا لكي تتوقف عن هذه المكاتبة! والملاحظة الطريفة أن لاكلو يؤكد بهذه الطريقة وجود تراسل بين مظاهر الإرسالية وبين طبقات الشعور. إن مستوى اللاشعور

من شخصية مدام دي تورفيل تترجمه عملية النطق لهذه الرسائل، على حين أن المضمون المرجعي يتطابق مع أفكارها الشعورية.

الملاحظ هنا أنه بغض النظر عن مضمون الإيحاء فهو يملك قيمة تحددها الفوارق الطبقية اللاحقة في ذلـك المجتمـع المعـين. فالرسـالة تعـني الصداقـة بالنسبة لدانسني وسيسيل، لكن الإيحاء يجعل الرسالة شيئاً مطلوباً بالنسـبة إلى دانسني، ويحول الرسالة إلى مصدر تهديـد بالنسبة إلى سيسيل. ويظهـر التقابل ذاته في علاقة فالمون ـ تورفيل: فالرسـالة بالنسـبة إليـه، أولى خطـاه نحو المجد، وبالنسبة إليها أولى خطاها نحو العار، يؤكد الكتاب هذا المعنـى الثانوي للإيحـاء: ترفـض مـدام دي فولانـج الاعتقـاد بوجـود علاقـة خطـرة لابنتها إلى أن تثير مورتوي قضية الرسائل: «يذهب بي الظن إلى أنـي رأيـت رسالة تصل وأخرى تمضي.. هل تعرفين من يكتبها دائماً؟ هنا تبدلت ملامح مدام دي فولانج، ورأيت الدمع يـترقرق في عينيهـا..» (ر. 63، يضـاف هنـا إيحاء آخر). هذا التفسير المتعارض يعكس بالطبع، الموقع الأخلاقي الخـاص الذي تشغله في المجتمع، الفتيات والصبايا والمتزوجـات. ونشـير إلى أن كـل النقاش الدائر بين سيسيل ودانسني قائم على تلك الفوارق في التأويل أي على سوء الفهم. إنهما لا يناقشان الأعمال بل التأويل الذي يقدمانه حولها. ونـرى أن كلا التأويلين جائز، ولكن بالنسبة إلى فئتين مختلفتين من المجتمع. يقدم لنا هذا النزاع مثالاً واضحاً عن العديد من النزاعات الاجتماعية.

الواضح أن هذا التمييز لا يطال الإيحاء ذاته، ولكنه يتعلق بإيحاء إضافي يخص فئات محددة تماماً في المجتمع. فالتعارض الـذي يتحقـق حولـه هـذا الايحاء راجع إلى الاتصال (= الرسالة) / غياب كل اتصال، ومع ذلك، كلمـا اكتسبت الرسالة هذا الايحاء لا نجده يقوم على نفس التعـارض، كمـا تشـهد عليه الرسالة 33 حيث تعتب مورتوي على فالمون قبوله التكاتب مع تورفيـل بدل الاحتفاظ باتصال شخصي مباشر. ويقبل فالمون هـذا العتـاب في جوابـه: «للإسراع في مراحل الحب، الكلام خير من الكتابة.. نعم! إنها أبسط عناصر فن الإغراء» (ر. 34). هنا تتعارض الرسالة وهـي وسـيلة الحميميـة المعتدلـة،

مع الكلام وهو وسيلة الحميمية التامة، وتكرر عدة رسائل تالية هذه التيمة (ر. 42، 51، 83، 118، 150)، ووجود هذه التيمة يؤكد أن إيحاء الرسالة بالغ التعقيد: إنه الحد الوسط بين الصمت وعدم الاتصال، وبين الكلام والحضور المباشر. على هذه الرابطة المزدوجة تقوم الكمية الموجودة في كل حالة خاصة، وهي التي تحدد دينامية هذا الإيحاء. ويتضح ذلك تماماً في إحدى الرسائل: «سيتكفل هو بنقل المكاتبات فيما بيننا. ويؤكد كذلك أنك إذا طاوعته فسوف يجد الوسيلة للقائنا معاً، دون المجازفة بشيء» (ر. 65). فالرسالة إذن وسيلة إلى اللقاء.

إن الحدود المستخدمة في هذا الوصف ذات دلالات معقدة يمكن تمثيلها إجمالاً في اللوحة الآتية:

بُعد دلالي	صمت	كتابة	كلام
اتصال / عدم اتصال	–	+	+
اتصال مباشر / غير مباشر	0	–	+

(+ تشير إلى حضور الحد الأول، ـ تشير إلى الثاني، 0 تشير إلى عدم ملاءمة البعد الدلالي لهذا الحد).

يجد هذا الإيحاء في الرواية بعض تحققاته الخاصة: إن بعض مظاهر الرسالة وعمل التواصل محملة بالإيحاء التام، وهو يتلقى فيها تحديدات لاحقة. التعارض الأول ـ مثلاً ـ يمثله طول الرسالة (مظهرها المادي)، فالأحجام الكبيرة تعني طبعاً، الصداقة العميقة: «لاحظت أن الساعة الثالثة صباحاً، وأني أكتب مجلداً، وقد عزمت على كتابة بضع كلمات. هذه هي جاذبية الصداقة الوثيقة» (ر. 10). يدور الأمر هنا حول تحويل عن طريق التماثل (أو التطابق) الذي يُسقط علاقة وليس مجرد عبارة (تفاضل الرسالة يغدو تفضيلاً للصداقة: وهذه العبارات الأربع كلها ضرورية لكي يتحقق الإسقاط).

لدينا مثال آخر يتعلق بالقيمة السابقة للتعارض ذاته، إنه يصور في الوقت نفسه، كيفية استخدام الإيحاء لأغراض شخصية: ويكفي لذلك معرفة الإيحاء ووجود الرغبة في استخدامه طبعاً. هكذا ترشح مورتوي خدَمها لنقل الرسائل بين سيسيل ودانسني: «لن يغضبني أن يضطرا إلى إشراك بعض الخدم في هذه المغامرة، لأنها إذا انتهت على خير كما آمل، فعليها أن تعرف بعد الزواج مباشرة، ولا توجد وسيلة أجدى من ذلك لنشرها..» (ر. 63).

يحدث انقلاب مثير عندما يُطلب من شخص ما أن يعيد رسائله إلى مُكاتبه: إن فالمون (ر. 35) كما دانسني (ر. 64) يجدان الوسيلة إلى إخفاء القيمة السالبة للإيحاء: يُشهر دانسني مروءته للدفاع عن حق الكتمان، أما فالمون ـ الأكثر مهارة ـ فإنها يصر على المعارضة الثانية: فبإتلاف الرسائل بواسطة تورفيل يعني اعترافها بحبها له. فبدلاً من أن يواجه الرسالة بالصمت، فإنه يقارنها بالكلام.

يمكن الإشارة إلى إيحاء ثالث وهو الأصالة. والواقع في العديد من الرسائل تعرض الرسالة على شكل دليل أكيد لا يدحض ـ فنجد أن العقد الوثيق المبرم بين مورتوي وفالمون لا ينقضه سوى دليل مكتوب: «لا يغيبن عن بالك أنه في القضايا الهامة لا تقبل إلا الأدلة المكتوبة» كما تصر مورتوي منذ البداية (ر. 20)، وعندما يقترب موعد الإنجاز تذكره من جديد (ر. 131). وهكذا يتوصل دانسني إلى الاعتقاد بإفشاء مورتوي للأسرار: «لقد وجدت الدليل على خيانتك بخط يدك» كما كتب إلى فالمون (ر. 162). كذلك اقتنعت مدام دي روزموند بتورط دانسني في المبارزة: «إن بطاقة السيد دانسني التي أرسلتها إلي هي الدليل القاطع بأنه هو..» (ر. 164). كما أن مورتوي هي أكثر شعورا بهذا الأمر وقلقا من أجله: «هذا يؤكد أهمية ألا نترك لديه شيئاً يديننا، ورجائي إليك أن تأخذ حذرك» (ر. 106) لكن تلك هي نقطة ضعفها الوحيدة التي تؤدي بها إلى الدمار.

إن التعارض الملائم الذي يتيح لهذا الإيحاء أن يتحقق هو طبعاً التعارض بين «الكتابة / الكلام» ويقترب «الكلام» بذلك من الفقدان التام للدليل.

هذا الإبدال الأخير يتيح لنا رؤية إجمالية للإيحاءات القائمة. فلا وجود بينها لأية علاقة حتمية. وكل واحد منها مستقل عن الإثنين الآخرين. لم يتوقف مجتمع الشخصيات الساكنة في عالم «العلاقات» عند هذه الإيحاءات الثلاثة، هذه المظاهر الثلاثة للرسالة وليس عند غيرها؟ إنه تساؤل يتجاوز معرفتنا. ولكن إذا كانت النوعيات الموحاة مختلفة، فإن التعارضات الناتجة عنها متناسقة جداً، ويمكن تلخيصها في اللوحة التالية:

بُعد دلالي	«خبر»	«حميمية»	«أصالة»
كتابة / غياب الاتصال	+	+	0
كتابة / كلام	0	−	+

هذه الآن بعض حالات التعالقات الفردية التي تتيح لنا فهماً أوفى لاختلافها عن الإيحاءات. نتذكر ـ على سبيل المثال ـ المعنى الخاص الذي يكتسيه بالنسبة إلى فالمون، فعل كتابة إحدى الرسائل «بين ذراعي فتاة» (ر. 47 ـ 48)، لكنه معنى لا يحظى به سوى فالمون ومورتوري. فهو غير اجتماعي، ولا وجود له لو لم يتم الحديث عن أصله وحكايته.

هذه دلالة أخرى خاصة جداً، تظهر في الرسالة الأخيرة من الرواية، وهي المتبادلة بين مدام دي فولانج ومدام دي روزموند. وقد رتبت مدام دي فولانج في هذه الحالة، شفرة محددة وخاصة:

«أخيراً، توقفت أمام جزء يترك لي بعض الأمل، وأتوقع من صداقتك ألا ترفض لي هذه الرغبة: وهي أن تجيبيني فيما إذا كنتُ قد فهمتُ على التقريب، ما تستطيع قواه لي.. أما إذا كان شقائي قد تجاوز هذا الحد فإني عازمة على جعلك تعبر عن نفسك بصمتك». وقد أدركت أهمية هذا العمل

فأضافت: «أنت الشاهد على رغبتي في أن ترد علي، وأي طعنة قاتلة يوجهها إلي صمتك» (ر. 173). حينئذ، لا يكتفي المؤلف بمجرد غياب الرسالة ـ الجواب، بل يدفع المحرر إلى توجيه ملاحظة حول النقطة فيقول: «بقيت هذه الرسالة بلا جواب». وتعلق مدام دي فولانج بعدئذ: «آمل يا صديقتي العزيزة، ألا تنسي أن دافعي إلى هذه التضحية التي كان واجبي تقديمها، إنما هو صمتك تجاهي» (ر. 75). الواضح أن الدلالة المفهومة هنا من حضور الرسائل أو غيابها ـ ليست إيحاءً. فهي ليست بديهية، بل يشار إليها مباشرة في إطار التواطئ.

لقد أسلفنا القول بأن هذين النمطين الضروريين والفرديين يتعلقان بعملية النطق. ويجب التأكيد على ذلك لئلا نخلط بين الإيحاء وبين التأويل العام لظاهرة «الرسالة» من خلال الرواية، في هذه الحالة الأخيرة، لا يتعلق الأمر بدلالة عمل كتابة الرسائل أو تلقيها، بل يتعلق بنقاش شبه فلسفي للرسالة. ونجد في الرواية رسالتين اثنتين مقتصرتين على هذه القضية تقريبا (ر. 105، الحاشية، والرسالة 150). تعرض هاتان الرسالتان فكرتين متعارضتين عن الرسالة وعن الإرسالية عموماً. يدافع دانسني (ر. 150) عن المفهوم الرومانتيكي لمعنى الرسالة. فهي، قبل كل شيء، تعبير عن كاتبها وصورة لمؤلفها: «ما الرسالة سوى صورة الروح. ولا تشبه الصورة الباردة، الجامدة، البعيدة عن حرارة الحب. إنها قابلة لكل حركاتنا، فهي تضج وتفرح وتستكين..». ويتعارض هذا المفهوم الرومانتيكي مع المفهوم النفعي (البراغماتي) لمورتوي: إن مضمون الرسالة ـ برأيها ـ لا يتحدد بمرسلها بل بمتلقيها: «عندما تكتب إلى شخص ما، فأنت تفعل هذا من أجله لا من أجلك. فلا ينبغي لك أن تصرح له بما يدور في ذهنك، بل بما يزيد في ابتهاجه» (ر. 105). يكشف هذا الوصف بجلاء، الملامح المميزة لرسائل المركزية عن رسائل الشخصيات الأخرى. فهي الوحيدة التي تراعي في كل رسائلها استجابة مخاطبها، وليس التعبير عن عواطفها. حتى فالمون نفسه لا يتقيد بأفكار دي مورتوي في معظم رسائله إليها.

II

تأويل القارئ

1 ـ الرسالة كسيرورة :

بعد أن عالجنا دلالة الرسالة كما تراها الشخصيات، ينبغي لنا العودة الآن الى مكانة القارئ، لنتساءل مجدداً: لماذا الرسائل؟ وما حاجة الرواية لأن تكتب بواسطة الرسائل، وماوظيفتها؟

أولاً، إن كل رسالة تمثل منطوقاً فردياً لاحدى الشخصيات، والتعارض القائم بين الوجود e'tre والظهور paraitre اللذين سنعود اليهما ــ لايمكن تبريره إذا لم تكن بعض اجزاء السرد محكية مباشرة بواسطة احدى الشخصيات. والواقع أن الشخصية وحدها. قادرة على ان تنقل بشكل

«طبيعي» رؤيتها الفردية للاحداث المروية، سواء كانت تلك الرؤية صادقة أو زائفة، عميقة أو سطحية. وإذا قام مؤلف الرواية بذلك لشعرنا بالطابع السطحي لهذه السيرورة. إن الرؤى المتعددة لحدث واحد ــ و هي عمل أساسي في بنية «العلاقات» ـ قد تجسدت في كلام احدى الشخصيات التي تتخذ هنا شكل الرسائل.

إن ميزة استخدام هذه الرسائل هي إطلاعنا على كافة وجوه الشخصيات من خلال رسائلها الخاصة. كما في الرسائل 104 ، 105 ، 106 التي كتبتها مورتوي دفاعاً عن و جهات نظر متناقضة تماماً. هذا الاجراء الذي تقوم به الشخصية يترك في نفس القارئ، أثراً أعمق من الوصف الذي يقدمه فرد آخر. للرسالة إذن استخدامان متكاملان: الاول أن الرسائل التي تكتبها عدة شخصيات حول حدث واحد (أو شخصية واحدة) تعطينا رؤية «تعددية ــ مجسمة». والثاني ان تعدد الرسائل المكتوبة بيد فرد واحد، يطلعنا على تعقد هذا الفرد او مكره، وقدرته على ارتداء مختلف الاقنعة. وتبين الرسالة كذلك طريقة الشخصيات في إدراك الاحداث المروية. وبما أنه ليس للرسائل سوى متلق واحد عموماً، فالشخصيات اقل اطلاعاً من القارئ. يعرف القارئ ـ مثلاً ـ من هو منافس فالمون الرئيسية. لكن فالمون يبذل جهداً شاقاً ليعرفه. فالقارئ هنا متفوق على الشخصيات، ومايملك وحده المعرفة الشاملة، وما الشخصيات سوى بيادق على رقعة شطرنج الحبكة. وقد نجد للسيرورة ذاتها استخداماً عكسياً: فيظل القارئ أحياناً جاهلاً بالاحداث، على حين تكون الشخصيات مطلعة عليها. وماذلك إلا لأنه لايعرف شيئاً بعيداً عما تقوله الشخصيات في رسائلها. كما هو الامر في تشابك الحبكة مابين دانسني وسيسيل التي تبقى مجهولة لدى القارئ، وكذلك بالنسبة الى حل الحبكة مابين فالمون وتورفيل (خاتمة الجزء الثالث).

لكنه لا ينبغي المبالغة في خاصية الرسالة في هذه السيرورة: لان للرسالة هنا وظائف الاسلوب المباشر نفسها فنجد المؤثرات ذاتها في كل رواية تستخدم الاسلوب المباشر. ويمكن لكلام الشخصيات المختلفة ان يصف بالدقة

ذاتها الحدث من كافة جوانبه، وتستطيع النبرات المتنوعة التي تصطنعها الشخصية ان تميزها كذلك عن غيرها. فالاسلوب المباشر إذن، وسيلة تجعل القارئ في الوقت نفسه، إما أكثر أو أقل اطلاعاً من الشخصيات على تطور الحبكة. وليست الرسائل سوى تجسيد خاص لهذه الامكانية العامة التي يتيحها الاسلوب المباشر. وبذلك تقترب «العلاقات الخطرة» من الدراما، كما لاحظنا سابقاً.

إن استخدامات الرسائل كما عددناها، لاتجعل منها الوظيفة الوحيدة لشكل المكاتبات لدينا استخدام آخر واضح كسابقه، وهو ان خاصية الرسالة كوحدة منغلقة تنتج انقطاعاً في استمرارية السرد. وتجد هذه الانقطاعات في الرسائل تبريراً كافياً. وأما الاهداف التي ترمي اليها هذه السيرورة فعديدة. أحدها هو تساوق عدد من خيوط الحبكة في آن واحد. وتتألف «العلاقات» كما سنراه، من السرد المتزامن لثلاث حكايات على الاقل، عن ثلاث صور نسائية مركزية في الكتاب: تورفيل، ومورتوي، وسيسيل. ومنذ مطلع الكتاب تسير هذه الحكايات جنباً الى جنب، وخاصة حكاية سيسيل وتورفيل. ويقدم هذا التساوق عدة إمكانيات: احدها التوازي، وثانيهما الانقطاعات في السرد. هذه الانقطاعات العائدة الى تقنية رواية المغامرات، تستخدم لاثارة فضول القارئ. إن القارئ الذي ينتظر شرحاً لتقلب سيسيل غير المتوقع (ر.49) عليه أن يقرأ أولاً، رسالة من مدام دي تورفيل (ر.50) لاتأتيه بجديد، حتى يصل بعدها الى الرسالة الشارحة.

لدينا استخدام اخر لهذه السيرورة، مختلف عن الاستخدام الاول للرسائل: فالرسائل المتعاقبة لاتستخدم لتأخير الحدث فحسب، بل لاقامة نوع من التقابل أيضاً. فنجد معظم رسائل فالمون الى الرئيسة متبوعة أو مسبوقة برسالة منه الى مورتوي، تعبر عن عواطف مناقضة لما صرح به في الرسالة الاولى.

إن كون الرواية محكية بواسطة الرسائل تتيح للسرد إمكانية «التفتيت» Deformation المؤقت للاحداث. ويعمد التفتيت الى زحزحة التطابق بين

النظام التتابعي للاحداث الموصوفة، وبين نظام تواليها في الرواية (يجد الشكليون الروس في هذه الخاصية التفرقة الاساسية بين العامل Sujet وهو مفهوم النص، وبين الخرافة Fable وهو مفهوم العالم الممثل) إن حالات التقديم والتأخير المؤقتة هذه ــ على ندرتها ــ تلعب دوراً أكيداً في بناء الحكاية، وتجد هذه السيرورة تبريرها في شكل المكاتبات. فالرسالة 21 (من فالمون) و 22 (من تورفيل) تصفان الحدث ذاته وهما مرسلتان في اليوم نفسه. ومع ذلك، فإن الرسالة 22 قد كتبت أبكر ببضع ساعات من الرسالة 21: إن نظامهما يمثل إذن، تفتيتاً مؤقتاً. لقد احتاج المؤلف الى أن يضع الرسالة 21 قبل الرسالة 22 لانه فضل ألا تخفى على القارئ مرامي فالمون الحقيقية. هذا التغيير المصطنع أمكن إخفاؤه بفضل القطع القائم على الطابع غير المستمر للرسائل: رسالة فالمون (21) تنقطع تماماً لحظة انتهائه من نقل الاحداث التي ستصفها رسالة تورفيل (22) وذلك بذريعة واهية: «أعلنوا أن العشاء جاهز. وإذا لم أتوقف الان عن الكتابة فسوف أتأخر عن ارسالها»، وبقية هذه الرسالة الناقصة هي الرسالة 23 التي تصف ماحدث أثناء الوقت المنقضي بين كتابة الرسالة 22 والرسالة 21 . وبواسطة لعبة معقدة من التغييرات والانقطاعات يعلن الكاتب مرة أخرى عن خضوعه لمبادئ المحاكاة.

نستطيع القول إن الطابع العام لهذه الوظيفة الثانية (الترتيب المسبق للرسائل) يعكس مداخلة الكاتب في مسيرة السرد. وينتمي استخدام الرسائل هذا الى الدور الاشمل الذي يمكن للراوي ان يلعبه في الحكاية التي يرويها، دون أن يضطر الى الظهور على مشهد الاحداث.

تشكل هاتان الوظيفتان الكبيرتان للرسائل الصفتين اللتين تميزان كل صنوف السرد. وتقع كل رواية بين قطبين متعارضين. يتمثل الاول في السرد الذي ليس فيه سوى الحكي، أي السرد غير ا لشخصي. المروي بواسطة ضمير المفرد الغائب حول أحداث (التتابع) ويتمثل الثاني في الدراما حيث لاحضور للكاتب، وحيث تحيا الشخصيات بالاحاديث المتبادلة فيما بينها.

والواقع ـ ورغماً عن المظاهر ـ إنه لايمكن لأي واحد من هذين القطبين لضروب السرد أن يتحقق (وهل يمكن تحقيقه؟) وإن «العلاقات الخطرة» التي تبدو رواية ـ نمطية من القطب الثاني، لاتخلو ـ كما رأينا ، من مداخلات الكاتب ـ الراوي.

لايجب أن نخلط بين الراوي وبين الوظيفة الحكائية داخل السرد. في «العلاقات الخطرة» نجد الحكي حاضراً، على الرغم من انه لاحضور مباشرا للكاتب. ونجده في الرسائل التي تركز على المظهر المرجعي وليس على الادبية أو على عملية النطق. في معظم أجزاء الرواية وحتى حل الحبكة يلعب فالمون دور الراوي في رسائله الى مورتوي. وكذلك تفعل مورتوي ـــ ولو جزئياً ـــ في رسائلها الجوابية. لكنه عندما تتأزم الامور بين هاتين الشخصيتين، ويحل الطمع والضغينة محل الائتمان على السر ولايبقى أحد ليروي لنا الحكاية وتصبح ممثلة فحسب. وتعود قيمة الرسائل هنا الى عملية نطقها وليس الى مرجعها، وفي تلك اللحظة بالذات تتكفل مدام دي فولانج بمهمة الحكي. بعد الرسالة الحكائية الاولى من مدام دي فولانج الى مدام دي روزموند، لانجد ولو رسالة واحدة للائتمان على السر بين فالمون ومورتوي: ولايحتاج السرد إلا إلى راو واحد. إن استبدال الراوي يبرره تشابك الحبكة: فقطع رسائل الائتمان على السر بين فالمون ومورتوي يشكل المرحلة الحاسمة في تطور علاقاتهما وتنفتح هذه المرحلة الحاسمة على تضحية فالمون بتورفيل للحصول على رضا المركيزة. على حين أن مصائب مدام دي تورفيل تدفع مدام دي فولانج الى مدام دي روزموند. هذا التتابع المتكاثف دليل اضافي على وجود حقيقي لطبقة حكائية في السرد.

يفتنّ لاكلو في إظهار براعته عندما يستخدم السيرورة الواحدة (السرد بواسطة الرسائل) استجابة الى حاجتين متعارضتين. فالراوي والشخصيات يكتسبون واقعيتهم بمساعدة الرسائل، وتندمج الرسائل كذلك في الرواية أكمل اندماج وتبرر حضورها فيها. إن صورة المحرر وتعليقه على الرسائل يمثلان ـ بشكل ما ـ رمزاً لغموض السيرورة. إن المحرر ـ في الواقع ـــ يمثل «رسمياً»

المؤلف في الكتاب. وهو المتكفل ـ ظاهرياً ـ بترتيب الرسائل، وبما أنه حاضر بشكل مباشر، تنتفي عنه صفة المؤلف الموضوعي لكي يتحول الى شخصية لاتقل ذاتية عن غيرها من الشخصيات. فلا تصدر ملاحظاته عن مؤلف محايد بل عن شخصية معنية بالحكاية. وفي ملاحظاته التي تطلعنا على أكاذيب الشخصيات يلعب الدورين معاً: دور المؤلف الذي يتفحص الرسائل تفحصاً موضوعياً، ودور القارئ اللصيق بالشخصيات الذي يشاركنا دهشتنا منها أو سخطنا على أعمالها. إن مقدمته للرسائل لها وظيفة معلنة هي نفس الوظيفة المضمرة في ا لاشارة الى الرسائل: انه يحاول إقناعنا بوجود حقيقي لهذه الرسائل. قد تبدو هذه التفاصيل لاول وهلة وكأنها سيرورات يصطنعها كاتب غر، ولكنها ـ على العكس ـ قد اندمجت في عمق البناء الروائي.

2 ـ الرسالة كأحد عناصر الحبكة:

إن الإشارة إلى الرسائل ضمن الرسائل لها هدف يتجاوز التصميم «الواقعي » للعمل الأدبي: فهي تستخدم للتدليل على أنها رسائل «حقيقية»وليست رسائل متخيلة. ولئن كانت القراءة الواعية تبين صحة هذه الملاحظة بالنسبة إلى بعض المقاطع، فإن القارىء يفهم بعضها الآخر بطريقة مغايرة مع بقاء المعنى المقصود. لنأخذ ــ مثلا ــ الرسالة61، ففيها تحكي سيسيل لصديقتها صوفي كيف اكتشفت أمها رسائل دانسني في مكتبها، ثم تعدد تبعات هذا الحدث. والظاهر أن الأمور لا تختلف عن غيرها: نناقش عملية نطق الرسالة (وهو أن الرسائل التي كتبها دانسني موجودة) والايحاء الحاضر معروف لدينا: إنها الحميمية مع لمحة خاصة بالصبايا: تعطى قيمة أخلاقية سالبة لمثل هذا العمل. إن مظاهر الرسالة هذه تتكرر غالبا، مع شعورنا بوجود أمر مختلف هنا ، فهذا العمل يحمل معنى إضافيا. وأبسط جواب يمكن إعطاؤه حول أصل هذا المعنى هو: أن هذا الحدث جزء من الحبكة.

الواقع، أن الرسائل تتدخل في الحدث في لحظات معينة. ويمكن معرفتها حدسيا. في الجزء الأول من الرواية تحدث هذه الداخلة ثلاث

مرات: عندما يتقارب دانسني وسيسيل لأول مرة، وطريقة مغازلة فالمون لتورفيل(بإجبارها على قبول رسائله)، وعندما ينجح فالمون في معرفة منافسيه على تورفيل. وفي الجزء الثاني من الرواية نجد ـ بالإضافة إلى تشابك الحبكة حول سيسيل المذكورة آنفاً ــ نجد كذلك أن تورفيل تفضح حبها المتنامي بكتابتها للرسائل. كذلك تدبيره لوسيلة اتصال بتورفيل (بحجة أن يعيد إليها رسائلها) .. وهكذا إلى آخره. ماالصفات المشتركة لهذه الحالات؟ وبعبارات أخرى : مامقومات الحبكة ؟ وكيف نقرر أن عملاً ما، أو حدثاً ما، يشكل أو لايشكل جزءاً من الحبكة؟

المفروض ـ للنظرة الأولى ـ أن يكون للحدث أهمية خاصة حتى يندمج في الحبكة لكن هذه الأهميةلست راجعة إلى «مادة»الحدث، بل هي ترابطية خالصة. فكل رسالة (أو كل مشهد من رواية ما) تصف عدداً محدوداً من الأعمال. وكل هذه الأعمال هي على مستوى واحد بالنسبة إلى شخصيات الرواية، أما إذا ظهر فيها تباين فيكون ذلك بحسب أهميتها في حياة الشخصيات. إن بضعة أعمال فقط تندمج فيما ندعوه الحبكة. وليست بالضرورة تلك الأعمال التي تبدو هامة بالنسبة إلى الشخصيات فليست الحبكة إذن، مقولة سابقة على العالم الممثل، ولا تلمحها الشخصيات التي تدرك كتلة من أحداث الحياة. وبالمقابل، يدرك القارىء الحبكة لأنه يعلم أن بعض الأحداث المعروضة هامة لفهمها، على حين أن ليس، لبعضها الآخر سوى وظائف ثانوية (بالنسبة للحكاية)، وأنها تستخدم لتحديد ملامح هذه الشخصية، أو ذلك الموقف. فلا وجود للحبكة إلا داخل إدراكنا للعالم الممثل. وإذا توصلت إحدى الشخصيات إلى إدراك الحبكة في لحظة من زمن العمل، فذلك لأنها تتماهى في تلك اللحظة مع القارىء، وتراقب الحكاية من خارجها، لاكمشارك فيها بل كشاهد عليها. فيتحدد إذنْ، مفهوم الحبكة بأنه طريقة إدراك الحدث، وليس الحدث نفسه. الحياة لاحبكة فيها وعلينا نحن أن نسبغها عليها.

كيف نقرر في هذه الحالة ـ أن عملا ما ينتمي أو لا ينتمي إلى الحبكـة ؟ الوسيلة الوحيدة المتوفرة لدينا هي أن نقارن المشهد الذي يكـون العمـل جـزءا منه، بالمشاهد السابقة واللاحقة عليه. ونكتشـف العنـاصر الـتي يكـون تابعـا لها، أو ـ على العكس ـ معلنا عنها. غلا مجال للحديث عـن الحبكـة إلا في حالة تتابع المشاهد، وليس بالنسبة إلى مشهد واحـد. ولا وجـود للحبكـة إلا داخل مجموعة كبرى من السرد. إن كـل جـزء مـن الحبكـة يتحـدد بطريقـة ترابطية خالصة، والصفة اللازمة لها هي ترابطها مـع غيرهـا مـن الأحـداث المروية. وقد تختصر هذه العلاقات غالبا، إلى علاقة علـة بمعلـول. ولا أهميـة للمضمون على الإطلاق: لأن بعض الأحداث المتطابقـة قـد تكـون أو لا تكـون جزءامن العقدة بحسب الاقتضاء.

إن العقدة ـ إذن ـ هي مجموع أجزائها ـ لكن هـذه الأجـزاء لاتتحـدد إلا بتفكيك العقدة الدور واضح في هذه القضيـة المنطقيـة ولكنـه ليـس دورا مغلقـا تماما. فالحبكـة وأجزاؤهـا يحـدد بعضها بعضـا،ولانـدرك الحبكـة إلا عـبر أجزائها. إنها«شكل»لاوجود لـه بعيـدا عـن هـذا الضـرب مـن الإدراك. هـذا التشابه مع الشكل، كما وصفه علم النفس، يتخذ عدة اتجاهـات: الأول أنـه انطلاقاً من الكيان المنتظم نتوصل إلى تحديد عناصره. والثاني أن هذا الكيـان ذاته يدرك وهو قائم على أساس من كتلة غير متشكلة من الوقائع المؤلفة مـن كل الأحداث المروية في السرد. فالتشابه بين الحبكة والتناغم Melodieواضح أشد الوضوح.

إن التمييز بين الأعمال التي تكون جزءاً من الحبكة والتي لاتكون جـزءاً منها، يتقاطع مع تمييز آخر هو التعالقـات الفرديـة والإيحـاءات. ولا تتولـد هذه التعالقات ـ كمـا نراهـا الآن ـ إلا مـن المداخـلات الخاصـة للرسـائل في الحبكـة. فعندمـا لاتلعـب الرسـائل أي دور في الحكايـة لايمكنهـا أن تغـدو مصدرا لأي معنى إضافي. لئن وجدنا ـ في خاتمة الرواية ـ أن استلام رسـالة يصبح عملاً يشبه القتل بالنسبة إلى تورفيل، فذلك لأن الرسائل قـد تدخلـت مباشرة في الحبكة: ينبئها فالمون بعزمه على هجرانها بواسطة رسالة.

3 ـ حكاية الرواية، والحكاية داخل الرواية :

إن رسائل «العلاقات الخطرة» هي الرواية ذاتها، ولا وجود لها خارج الرسائل. لكن هذه الرسائل لاتروي الحكاية الموجودة داخل الرواية فحسب، بل حكاية الرواية ذاتها. وذلك هو دور الرسائل الأخير، ومعناها الأقصى.

هذه الظاهرة الخاصة ـ والرمزية ـ تتجسد على طريقتين مختلفتين: الأولى شديدة البساطة فالملاحظة التي يكتبها المحرر في الجزء الأخير من الرواية، يشرح لنا ظروف نشر هذه الرسائل ودوافعها. ويبدأ تاريخ هذا النشر من لحظة حل الحبكة. فعندما يسقط فالمون مضرجا بدمائه أثناء مبارزته مع دانسني. يعطيه حزمة كبيرة من الرسائل: تلك الرسائل التي وصلته من المركيزة. ويجد دانسني من واجبه أن يثأر لفالمون(ولنفسه كذلك). وذلك .. بنشره هذه الرسائل، أي هذا الكتاب. لقد كان نشرها في البداية، جزئيابأن تداولها المجتمع الباريسي. ثم تكفلت مدام دي روزموند بمسألة النشر، فاستردت رسائل المركيزة،ورسائل مدام دي فولانج إلى تورفيل، وطلبت من دانسني مكاتباته مع سيسيل فأرسلهاحالا. وبذلك تألفت المجموعة التي نقرأها تحت عنوان: العلاقات الخطرة. يمكن القول إن هذه النشرة الثانية الموسعة تعتبر استمرارا للعقاب النازل بمورتوي، بفضح كل صفاتهاالأخلاقية الشائنة، فتضاف إلى الضربات الأخرى التي وجهها القدر إليها.

إن عمل الكتابة يتلقى هنا ـ وبرجعة غير متوقعة ـ معنى جديدا. ولعلنا نذكر أن كتابة الرسالة بالنسبة إلى الحميمية، لكن عمل «تحرير كتاب ونشره» له كذلك إيحاء هو العكس تماماً من إيحاء الرسائل: فهو يساوي عملاً عدوانياً يمكن تسميته ـ كما سنراه ـ «التشهير»،أو «إشاعته بين الناس». وهكذا يبرهن لاكلو على حسه الأدبي المرهف: بأن يدمج دلالة الوجود الكامل للكتاب في شبكة المحاور الدلالية الكامنة تحت الحكاية التي ترويها «العلاقات الخطرة». فتتطابق صورة الراوي تماماً مع البنية الدلالية للكتاب.

وبما أن وجود الكتاب يعني إدانة عالَمه بتلك المعاناة التي تطال حتى الشخصيات الثانوية، فإن القارىء لايتعاطف كثيراً مع هذه الشخصيات «الضعيفة».

إن لموت فالمون تبعتين: الأولى حزن روزموند وانقلاب حياة دانسني وسيسيل ..إلخ. والثانية تكوّن رواية«العلاقات الخطرة». ويظهر تداخل جديد للإرساليات على مستوى أعلى، وهذا التداخل تحديداً هو أن حكاية الرواية وحكاية تأليفها يندمجان داخل السرد الروائي. إن اللحظة الجوهرية للحبكة أي حلها، تتخذ أهمية خاصة في تشابك الحكايتين: حكاية الرواية والحكاية داخل الرواية. وتتيح هذه اللحظة تضاعف الحبكة وبروز حكاية التأليف حيث يصبح السرد كله جزءاً من هذه الحكاية، كما في التشبيه البليغ.

والطريقة الثانية التي يتضاعف فيها السرد هي أكثر خصوصية وأقل ظهورا. إنها حاضرة طوال الرواية وتتجلى في أن فالمون ومورتوي «الماكرتين» يأتمن أحدهما الآخر على أسراره، ويتبادلان الرسائل. تحدد هذه الواقعة بطريقة أكثر عمقاً، نشوء الرواية وتفسر تأليفها. أولاً: إن قضية كتابتهما للرسائل ضرورية لوجود الرسائل وبالتالي، لوجود الرواية ذاتها. وثانياً: وهذا الأهم لكي توجد الرواية كان لابد من فضح هذين الماكرين طبقاً لأحداث الحكاية. لكن الطريقة الوحيدة لفضحهما هي استغلال نقطة الضعف لديهما ونعني بها: كتابتهما للرسائل. والواقع أن الحاجة الى الائتمان على السر هي نقطة الضعف الوحيدة لدى الماكرين كليهما. وتنتهي الرواية بانتحار مزدوج، فكل منهما ينشر على الناس رسائل خصمة، مسبباً بذلك دماره المعنوي والفيزيقي. ولا ينبغي للماكر الكامل أن يأتمن أحداً على أسراره، ولا أن يقع تحت رحمة ماكر آخر نظيره في القوة. ان النقصان في هذه الشخصيات القوة كامن ـ حرفياًـ في أنهم ساعدوا على امكانية تأليف الرواية. لا أحد قادر على مصارعة الشر الكامل ولولا أن فالمون كتب الرسائل لما انفضح سره.

ان انتصار الكاتب ـ بواسطة الكتاب طبعاًـ يعود الى أنه استطاع تأليف هذا الكتاب، ووجود الكتاب دليل على هزيمته لخصومه.

ان عملية النطق في الرواية كلها تحتمل هنا معنى مغايراً. فبالإضافة الى دلالتهما السالبة للإدانة، إن لها معنى موجباً: اذ تشير الى انتصار الكاتب، انتصاره على الشخصيات. ان اطلالات حكاية الرواية قد وضحت صورة الراوي شيئاً فشيئاً، وجعلتها تأخذ شكلها النهائي، وتندمج نهائياً في بنية الدلالات التي شكلها العمل الأدبي.

ان الحكاية الضمنية للرواية هي بالضبط حكاية تأليفها. وهذه الحكاية مروية عبر الآخر، وبهذا الاعتبار يمكن ادراك موقع الكاتب. هذه العلاقة بين حكاية الرواية والحكاية داخل الرواية تبدو كأنها معاكسة ومكملة للعلاقة الأولى التي تكلمنا عنها. انها ــ هذه المرة ــ الحكاية داخل الرواية، أو الحبكة، التي اندمجت في حكاية تأليفها. فتشغل حكاية التأليف من هذا المنظور المكانة الأولى.

يرمز لاكلو بذلك الى احدى الصفات العميقة للأدب: فالمعنى النهائي لـ «العلاقات الخطرة»، هو أنه حديث عن الأدب. فكل عمل أدبي وكل رواية تحكي من خلال مسيرة أحداثها حكاية تأليفها الخاص، وحكايتها الخاصة. إن الأعمال الأدبية مثل أعمال لاكلو أو بروست لاتفعل شيئاً سوى أن تكشف عن الحقيقة الكامنة وراء كل تأليف أدبي. وبذلك يظهر بُطلان البحث عن المعنى النهائي لهذه الرواية أو تلك الدراما، لأن معنى العمل الأدبي قائم في الحديث عن نفسه، وفي حديثه لنا عن وجوده الذاتي، وهدف الرواية هو أن تستدرجنا الى ذاتها. ويمكن القول إنها تبدأ حيث تنتهي، لأن وجود الرواية نفسه هو الحلقة الأخيرة في حبكتهما، وحيث تنتهي الحكاية المروية، حكاية الحياة، هنالك تماماً تبدأ حكاية تاريخ الأدب.

II

تحليل السرد

إنطلاقاً من كل الإشارات المتفرقة في رواية «العلاقات الخطرة»، انصرف بحثنا الى التمفصل المنطقي، فوجدنا أن دلالة المنطوق تبدو متمفصلة على خطط ثلاث: على مظهرها المرجعي أي ماتثيره الإرسالية، وعلى مظهرها الحرفي أي ماهية الإرسالية في ذاتها، وعلى عملية النطق أي جانبها الحدثي.

وقد التزمنا بهذا التوزيع في الفصل التالي. فإذا نظرنا الى الرسالة على اعتبارها سيرورة فسوف نبحث في فاعل النطق وبالتالي في عملية النطق كلها. وإذا نظرنا الى الرسالة على أنها جزء من الحبكة فسوف نثير مظهرها الحرفي. أما عندما تعالج الرسائل قضية تأليف الرواية ذاتها، فيتعلق الأمر طبعا، بالمظهر المرجعي: فهذه تيمة خاصة نظنها واردة في كل صنوف الأدب.

هذا التقطيع لدلالة المنطوق ليس أمراً مبتكراً. والواضح أن التعارض بين المظهر الدلالي والمظهر الحرفي للمنطوق شبيه بمافعله فريغ بالتعارض بين sinn , bedeutung وبغض النظر عن طريقة فريغ في تحديد هذه المفاهيم يمكن إيراد الجمل الآتية لتصوير درجة التطابق بين هذه المفاهيم (ترجمنا bedeutumg بكلمة: دلالة، و sinn بكلمة: معنى): «عندما تكون الكلمات مستخدمة بطريقة عادية، فنحن نتحدث عن دلالتهما، وقد يحدث كذلك أن نتحدث عن الكلمات ذاتها أو عن معانيها».

(G.frege, funktion, begriff, bedeutumg gottingen, vaneenhoeck, 1962، P.43)

لقد فضلنا مصطلحي «المظهر المرجعي» و«الحرفي» للأسباب الآتية: إن كلمتي معنى ودلالة (أو مرجع) هما جزء من الاستخدام الشائع، ويصعب بالتالي استخدامهما بالمعنى المقصود هنا فقط. يضاف الى ذلك أن باحثين آخرين يستخدمونهما بمعنى مختلف. ومن ناحية أخرى: نميل نحن الى مماهاة كلمة «reference» مع كلمة «referent» أي مماهاتها مع العالم الخارجي عن الخطاب، على حين أن كلمة reference ذات تعريف لساني خالص. كذلك نخشى أن تختلط كلمة «معنى» بالوظيفة التواصلية للخطاب، مع أن البحث يدور حول «الكلمات ذاتها» في الحالة الأولى، وحول موت هذه الكلمات في الحالة الثانية: لأنه لكي يقام التواصل فلا بد أن تختفي الكلمات ولا يبقى سوى المعنى المتجاوز ألفاظ الجملة.

هذه الدراسة «في العمق»، وهذا التعداد للشرائح الدلالية في العمل الأدبي، ينبغي استكمالهما بدراسة «في الامتداد»: فيجب أن تؤخذ واحدة من هذه الشرائح، وتدرس كل عناصرها، وتوصف بنيتها. لذلك سنكتفي بالمظهر الأدبي البحث للعمل، وهو الذي كان موضوع المقاطع السابقة. لكننا، بدل الاكتفاء بسيرورة «الرسالة» فسوف نتفحص كل تنويعات السيرورة الملموحة في الرواية على هذا المستوى. وبدلاً من التعامل فقط مع أجزاء الحبكة المتميزة بمداخلة الرسالة فيها، يمكننا دراسة قضية الحبكة بمجملها. ولن نكتفي

بابتسار المرجع الى واقعة واحدة هي نشر الكتاب، بل سنحاول تقديم وصف شامل له. وبعبارة أخرى، ستكون مهمة المقاطع التالية مناقشة شروط تحليل السرد.

إن مصطلح recit سيستخدم هنا بمعنى عام جداً. فيشمل المظاهر الثلاثة المذكورة عن المنطوق الروائي. ولن نتعرض للوسائل اللسانية التي تتحقق بواسطتها هذه السيرورة، أو تلك الصيغة البلاغية في السرد. إن معنى كلمة recit سوف يختلط جزئياً بكلمة تخييل fiction.

I

تنظيم العالم الممثَّل.

يمكن التمييز هنا بين مستويين (طبقاً للعرف السائد).

1 ـ منطق الأعمال:

سنحاول أولاً تقديم وصف الأعمال منفصلة عن غيرها من عناصر السرد.

لقد شهدنا سابقاً محاولة لوصف منطق الأعمال، وهي دراسة الحكاية الشعبية ودراسة الأسطورة. وإن استخدام هذا التحليل في دراسة السرد الأدبي أكثر ملاءمة مما نظن في العادة.

إن الدراسة البنيوية للفولكلور حديثة جداً، ولايمكن القول إنه قد تم الإجماع حالياً على طريقة تحليل السرد. وسوف تثبت الأبحاث القادمة قيمة هذه النماذج الحالية. سنقتصر للتدليل على رأينا هنا، بتطبيق نموذجين مختلفين على الحكاية المركزية في «العلاقات الخطرة» لمناقشة إمكانيات هذا المنهاج.

المنهاج الأول هو تبسيط لمفهوم كلود بريمون.

(le message narratif communications,4, 1964)

فالسرد كله مؤلف من تسلسل أو تداخل وحدات سردية صغرى، وتحتوي كل منها على ثلاثة عناصر (وأحياناً عنصرين) لاغنى عنها. هكذا تكون كل سرديات العالم مركبة من توليفات مختلفة لعدد من السرديات الصغرى ذات البنية الثابتة، يقابلها عدد محدود من المواقف الأساسية في الحياة. ويمكن أن نشير إليها بكلمات مثل: «خداع»، «قد»، «حماية»، ... الخ.

هكذا يمكن عرض حكاية العلاقات بين فالمون وتورفيل كالآتي:

رغبة فالمون في الإرضاء = تظاهرات فالمون

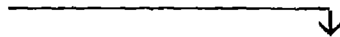


اعتراضات مورتوي



اعتراضات مرفوضة





سلوك الإغراء



تورفيل تمنحه مودتها = تظاهرات تورفيل

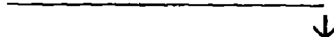


اعتراضات فولانج



اعتراضات مرفوضة





رغبة الحب من فالمون



سلوك الإغراء



حب مرفوض من تورفيل



رغبة حب من فالمون



سلوك الإغراء



حب مقبول من تورفيل = دمار تورفيل



ضياع الحب

رغبة حب من فالمون = انفصال العاشقين



خديعة من جانبه



حب متحقق = عقد اتفاق، الخ...

إن الأعمال التي تشكل كل ثلاثية متناسقةٌ نسبياً، ويمكن عزلها بسهولة. ويلاحظ ثلاثة أنماط من الثلاثيات: الأولى تتعلق بالمحاولة (الفاشلة أو الناجحة) لتحقيق مشروع (ثلاثيات اليمين)، والثانية هي، «التظاهر» والثالثة هي الدمار.

لقد استخدم النموذج الإنسجامي كذلك في تحليل الفولكلور، وخاصة في تحليل الأساطير. وليس عدلا أن ننسب هذا النموذج إلى كلود ليفي — ستراوس، لأننا حاولنا إعطاء صورة أولية عن هذا النموذج ، ولا نستطيع أن، نجعل هذا الكاتب مسؤولا عن الصياغة المبسطة التي نعرضها هنا. وطبقاً لهذه الصياغة نفترض أن السرد يمثل الارتسام التراكبيsyntagmatique لشبكة علاقات جدولية paradigmatique . فنكتشف حينئذ، تساندا ما بين العناصرِ في مجموع السرد، ونجده في التوالي المؤقت (التراكبي). هذا التساند هو غالباً نوع من «الانسجام» أي أنه علاقة تناسبية ذات اربعة حدود (أ: ب: : أ: ب) ، ويمكن كذلك اتباع النظام

العكسي: أن نحاول ترتيب الأحداث المتوالية بطريقة مختلفة، لنكتشف بنية العالم الممثل انطلاقا من العلاقات الناتجة. هذه هي الطريقة التي نتبعها هنا، ونظراً لعدم وجود مبدأ معتمد سابقاً، فإننا نكتفي بالتوالي المباشر البسيط.

إن القضايا المسجلة في اللوحة التالية تلخص خيط الحبكة نفسها، وعلاقات فالمون ـ تورفيل، حتى سقوط تورفيل. ولمتابعة هذا الخيط تجب قراءة السطور الأفقية التي تمثل المظهر التراكبي للسرد، ثم مقارنة القضايا المرتبة واحدة تحت الأخرى (في نفس العمود= المفترض أنه جدولي)، والبحث عن الجامع المشترك بينها:

فالمون يرغب في الإرضاء	تورفيل تعرض نفسها للإعجاب	مورتوى تحاول أن تضع العقبات أمام الرغبة الأولى	فالمون يرفض نصائح مورتوى
فالمون يحاول الإغراء	تورفيل تمنحه مودتها	فولانج تحاول أن تضع العقبات أمام المودة	تورفيل ترفض نصائح فولانج
فالمون يصرح بحبه	تورفيل تقاوم	فالمون يلاحقها بإصرار	تورفيل ترفض الحب
فالمون يحاول الإغراء مجدداً	تورفيل تمنحه حبها	تورفيل تهرب من الحب	فالمون يرفض الحب ظاهريا
الحب يتحقق			

لنبحث الآن عن الجامع المشترك لكل عمود. كل القضايا في العمود الأول (من اليمين الى اليسار) تتعلق بتصرف فالون تجاه تورفيل، وعلى العكس، يتعلق العمود الثاني حصراً بتورفيل وسلوكها اتجاه فالون، وليس للعمود الثالث جامع مشترك لنفس العامل، لكن القضايا كلها تصف أعمالا بالمعنى الدقيق للكلمة. أما العمود الرابع ففيه محمول مشترك هو التخلص أو الرفض (في السطر الأخير رفض متكلف)، ويوجد الطرفان من كل زوج في علاقة شبه تناقضية، كما في القضية الآتية:

فالون: تورفيل: :الأعمال: رفض الأعمال

إن هذا العرض أقرب إلى الصواب مما يشير إليه نمط العلاقات بين فالون وتورفيل، أو الحركة الوحيدة المباغتة لتورفيل، الخ:

يقتضي هذا التحليل الملاحظات التالية:

1 . من الواضح أن تتالي الأعمال داخل السرد ليس اعتباطياً، بل يخضع لنوع من المنطق. فظهور المشروع يثير ظهور العقبة، والدمار يثير المقاومة أو الهرب، الخ. من المحتمل أن تكون هذه الخطاطات القاعدية محدودة العدد ، ومن الممكن أن نمثل حبكة السرد كلها على اعتبارها ناتجة عن توليفاتها. وليس أكيداً أن أجد هذه الإقتطاعات أفضل من غيره. فلا نستطيع ــ انطلاقاً من مثال واحد ــ أن نتخذ قرارنا النهائي. والأبحاث التي قام بها المختصون في الفلكلور بينت أيها أكثر ملاءمة لتحليل أشكال السرد البسيط.

إن معرفة هذه التقنيات والنتائج المترتبة عنها، ، ضرورية لفهم العمل الأدبي . فعندما نعرف المنطق الذي يخضع له تتابع أحداث معينة، فإننا لانبحث له عن تبرير آخر في العمل الأدبي. ولو أن الكاتب لم يخضع لهذا المنطق فيجب معرفة ذلك لأن مخالفته تتخذ معناها بالضبط ، من علاقتها مع المعيار الذي يفرضه هذا المنطق.

2 . إن مايثير القلق أولاً، هو كون الإقتطاع من السرد نفسه مختلفا بحسب النموذج المختار. ومعنى ذلك أنه قد يكونٍ لهـذا السرد بنيات عديدة. وأن التقنيات المستخدمة لاتحدد مقياساً لاختيار إحداها. ومن جهة ثانية: إن بعض أجزاء السرد تعرضها ـ في كلا النموذجين ـ قضايا مختلفة، مع أنها تميل كلها إلى الإخلاص للحكاية. ومرونة الحكاية هذه تنذر بالخطر: لأن بقاء الحكاية على حالها مهما تبدلت أجزاؤها يعني أن هذه الأجزاء ليست منها. وعندما تظهر في الموقع ذاته من السلسلة »ادعاءات فالون» و »وتورفيل تعرض نفسها للإعجاب» ، فهذا إشارة إلى هامش خطير من الإعتباطية ودليل على فقدان الثقة في قيمة النتائج الحاصلة .

3 . إن الخطأ الذي نجده في البرهنة راجع الى نوعية المثال المختار. ويعتبر هذا النوع من الدراسة ، الأعمال وكأنها عناصر مستقلة عن العمل الأدبي، بعيدة عن كل صلة مع الشخصيات. على حين أن »العلاقات الخطرة» تنتمي الى نمط من السرد يمكن تسميته النفساني الذي يضم هذين العنصرين معاً. وليس الحال كذلك في الحكاية الشعبية أو حكايات بوكاتشو حيث لاتكون الشخصية ، غالباً، سوى اسم يجمع شتات الأعمال المختلفة. لذلك هو المجال الملائم لتطبيق المناهج الموجهة إلى دراسة منطق الأعمال.

2 ـ الشخصيات وعلاقاتها :

«ليس البطل ضرورياً بالنسبة الى الحكاية. فالحكاية كمنظومة من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل وعن ملامحه المميزة» كما كتب توماشفسكي في:

(theorie de lalitteratare، paris، sewil ، 1965، p. 296). هذا التأكيد ينطبق بالأحرى، على قصص النوادر، أو قصص عصر النهضة، أكثر من انطباقه على أدب الغرب الكلاسيكي منذ دون كيشوت حتى أوليس. في

هذا الأدب تلعب الشخصية الـدور الرئيسـي، وانطلاقـاً منهـا تنتظـم عنـاصر السـرد الأخـرى. لكننـا نـرى بعـض الإتجاهـات الأدبيـة الحديثـة تعطـي للشخصية مجدداً ، دوراً ثانوياً.

تطرح دراسة الشخصية مسائل عديدة لم نجد لها حلاً بعد. ولن نعـالج سوى نمط واحد فقط، هو النمـط المتميـز إجمـالاً بعلاقاتـه مـع الشـخصيات الأخرى. وهذه حالة نمط معين مـن الأدب والدرامـا خاصـة. وقـد اسـتخلص سوريو من الدراما النموذج الأول للعلاقات بـين الشـخصيات، في (les deux cent mille sitrations dramatiques. paris، larousse، 1966) . إن «العلاقات الخطرة» وهي رواية بواسطة الرسائل، تقارب الدراما في العديد من وجهات النظر، ويبقى ذلك النموذج صالحاً لها.

تبدو هذه الروابط لأول وهلة، متباينة أشـد التبـاين لكـثرة شـخصياتها. ولكن سرعان ما نرى سهولة اختصارها إلى ثلاثة فقـط: الرغبـة، والتواصـل، والمشاركة. فلنبدأ بالرغبة التي تظهر لدى كل الشـخصيات تقريبـاً. ونجدهـا على أوسع أشـكالها انتشاراً ولندعـه «الحـب». ونـراه لـدى فـالمون (تجـاه تورفيل، وسيسيل، ومورتوي، والفيكونته، وإميلي)، ولـدى مورتـوي (تجـاه بلروش، وبريفان، ودانسني)، ولـدى تورفيـل وسيسـيل ودانسـني. والمحـور الآخر الأقل وضوحـاً، ولكنـه ليـس الأقـل أهميـة عـن الأول، هـو التواصـل. ويتحقـق عـن طريـق «الائتمـان علـى السـر». إن وجـود هـذه العلاقـة يـبرر الرسائل الصريحة، المفتوحة، الغنية بالمعلومـات كمـا يليـق بـالمؤتمنين علـى الأسرار. لذلك نجد في معظم الكتـاب علاقـة ائتمـان علـى السـر بـين فـالمون ومورتوي. كما تأتمن تورفيل على سرها مدام دي روزموند، وتأتمن سيسيل في البداية صوفي، ثـم مورتـوي. أمـا دانسـني فيـأتمن مورتـوي وفـالمون. وتـأتمن فولانج مورتوي... الخ. والنمط الثالث من الروابط هو مـاندعوه المشـاركة الـتي تتحقـق بعمـل « المسـاعدة ». مثالـه: فـالمون يسـاعد مورتـوي علـى إنجـاز مشاريعها، ومورتوي تساعد أولاً الزوجين سيسيل ـ دانسني، وبعدئذ تساعد فالمون على إقامـة علاقـة مـع سيسـيل. كذلـك يسـاعده دانسـني في الإتجـاه

نفسه، ولكن بطريقة غير مقصودة . هذه الرابطة أقل حضوراً ، وتبدو كمحور تابع لرابطة الرغبة.

تتصف هذه الروابط الثلاثة بأنها عامة جداً لحضورها المسبق في صياغة هذا النموذج ، كما عرضه غريماس. ولكن لايجوز اختصار كل العلاقات البشرية في كل أنواع السرد، إلى هذه الثلاثة . لأنه سيكون اختصاراً مخلاً، يمنعنا من تحديد خاصية نمط السرد بواسطة هذه الروابط الثلاثة حصراً. وبالمقابل، إن العلاقات بين الشخصيات، في كل أنواع السرد يمكنها أن تقتصر على عدد محدود، ويكون لشبكة العلاقات هذه دور رئيسي في بنية العمل الأدبي، وهذا الذي يبرر إجرائيتنا .

هذه ثلاثة محمولات تحدد العلاقات القاعدية. وكل العلاقات الأخرى يمكن أن تشتق منها طبقاً لقاعدتي: الاشتقاق. إن مثل تلك القاعدة تصوغ العلاقة بين محمول قاعدي وبين محمول مشتق. هذه الطريقة في عرض العلاقات بين المحمولات أفضل من التعداد البسيط، لأنها أبسط منطقياً، ولأنها تعرف اهتمامها كذلك، إلى تحويل العواطف الحاصل خلال السرد.

ندعو القاعدة الأولى التي ناتجها أكثر انتشاراً : قاعدة التعارض . كل واحد من هذه المحمولات الثلاثة يملك محمولاً معارضاً له (وهو مفهوم أضيق من مفهوم النفي). هذه المحمولات المتعارضة أقل حضوراً من تعالقاتها الموجبة. وسبب ذلك طبعاً ، هو أن حضور الرسالة إشارة إلى علاقة صداقة. فنجد أن نقيض الحب هو الكراهية، وتلك ذريعة، أو عنصر تمهيدي، أكثر من كونها علاقة مباشرة. ويمكن ملاحظتها لدى المركيزة تجاه جيركو، ولدى فالمون تجاه مدام دي فولانج، ولدى دانسني تجاه فالمون. ويدور الأمر دوماً حول دافع وليس حول عمل حاصل.

أما العلاقة المتعارضة مع الائتمان على السر فهي أكثر تردداً، على الرغم من بقائها كامنة، كذلك. ونعني بها نشر السر والتشهير به. فالسرد حول بريفان، مثلاً، قائم كله على الحق في أسبقية رواية الحدث. كذلك يكون حل الحبكة العامة بتصرف مماثل: فالمون ومن بعده دانسني ينشران

رسائل المركيزة، وتلك أقسى عقوبة نزلت بها. والواقع أن هذا المحمول أكثر حضوراً مما نظن، على الرغم من أنه يبقى كامناً: فالخطر الناجم عن الافتضاح يحدد جزءاً كبيراً من أعمال الشخصيات. وخوفاً من هذا الخطر تستجيب سيسيل، مثلاً، لمغازلات فالمون. وهو الدافع وراء تهذيب مدام مورتوي. وهو الهدف الذي يسعى وراءه فالمون ومورتوي دوما للإستيلاء على الوسائل المسيئة الى سمعة سيسيل، وتلك خير وسيلة لإيذاء جيركو. يجد هذا المحمول لدى مدام دي تورفيل تحويلا فرديا: إن خوفها من كلام الناس مُستبطن، ويتجلى في الأهمية التي توليها لشعورها الفردي. فنجدها في خاتمة الكتاب، وهي في النزع الأخير، لاتندم على الحب الضائع بل على مخالفتها لقوانين شعورها الفردي الذي يساوي لديها الراي العام أو كلام الناس: «كانت تحدثني عن الطريقة القاسية التي تمت تضحيتها بها، فأضافت: إني واثقة من الموت وأواجهه بشجاعة، ولكن محال «علي أن أعيش لأواجه بؤسي وعاري» (ر.149) إن عمل الساعدة يجد نقيضه في عمل الإعاقة أو المعارضة، فنرى فالمون يعيق العلاقات بين مورتوي وبريفان، والعلاقات بين دانسني وسيسيل، وكذلك تفعل مدام دي فولانج بهم. إن النتائج الحاصلة عن الاشتقاق الثاني للمحمولات القاعدية الثلاثة هي أقل شيوعا، وتساوي الانتقال من البناء للمعلوم إلى البناء للمجهول، ونستطيع أن ندعو هذه القاعدة: قاعدة المجهول. فنجد فالمون يرغب في تورفيل، ولكنه مرغوب منها كذلك، وهو يكره فولانج ولكنه مكروه من طرف دانسني، وهو يفضح علاقته مع الفيكونته، ولكن فولانج تشهر بأعماله، إنه يساعد دانسني، لكنه في الوقت نفسه يُساعد منه لاستمالة سيسيل. إنه يعارض بعض أعمال مورتوي ولكنه يواجه معارضة فولانج أو مورتوي. وبعبارة أخرى: إن لكل فعل فاعلاً ومفعولاً، ولكننا لانبدل مرتبة المفردات، على عكس التحويل اللساني من المعلوم الى المجهول، بل أن الفعل وحده يبنى للمجهول، وكل المحمولات لدينا هي إذن، أفعال متعدية.

يحصل معنا إذن، إثنتا عشرة علاقة مختلفة تظهر أثناء السرد، ونَصفها باستخدام ثلاثة محمولات قاعدية وقاعدتي اشتقاق. وليس لهاتين

القاعدتين الوظائف نفسها: فقاعدة التعارض تستخدم لتوليد قضية لا يُعبّر عنها بشكل آخر (مثلا: مورتوي تعيق «فالمون»، إنطلاقاً من «مورتوي تساعد فالمون») أما قاعدة البناء للمجهول فتستخدم لإظهار القرابة بين قضيتين موجودتين سابقاً (مثلا: فالمون يحب تورفيل وتورفيل تحب فالمون: هذه القضية الأخيرة تعتبر طبقاً لقاعدتنا، مشتقة عن الأولى على الشكل التالي: فالمون محبوب من طرف تورفيل).

إنّ وصفنا لهذه العلاقات يتغاضى عن كل تجسيد لها في شخصية ما. يبرز من وجهة النظر هذه، تمييز آخر بين كل تلك العلاقات التي عددناها. فكل عمل يبدو أولا كأنه حب، أو ائتمان على السر... الخ. ولكنه قد يظهر بعدئذ كأنه كراهية، أو معارضة.. إلى أخره فمظهر العلاقة لا يتصادف بالضرورة مع جوهرها، على الرغم من أن الأمر يدور حول الشخص نفسه واللحظة ذاتها. يمكننا الافتراض إذن، بوجود مستويين أثنين من العلاقات: مستوى الوجود ومستوى الظهور. تتعلق هذه المصطلحات بإدراك الشخصيات وليس بإدراك القارىء. إن مورتوي وفالمون على وعي بوجود هذين المستويين وهما يمكران للوصول إلى أغراضهما. تبدو مورتوي ظاهريا المؤتمنة على أسرار مدام دي فولانج وسيسيل، ولكنها تستغلهما في الواقع لتنفيذ خطة ثأرها. وكذلك يتصرف فالمون دانسني. إن الشخصيات الأخرى تتصف بالرياء ذاته، لكنه لايُنسب هذه المرة الى المكر بل الى سوء النية أو السذاجة. وهكذا نرى تورفيل تشعر بالحب نحو فالمون ولكنها لاتصارح نفسها به وتخفيه وراء مظهر من الإئتمان على السر. كذلك سيسيل، وكذلك دانسني، (في علاقته مع مورتوي). ينبغي الإفتراض بوجود محمول جديد لايتجلى إلا خلال هذه المجموعة من الضحايا، ويتركز المحمول على مستوى ثانوي بالنسبة الى المحمولات الأخرى إنه: الوعي، أو الإدراك. فهو يشير إلى مايجري عندما تدرك إحدى الشخصيات أن العلاقة التي تربطها مع الشخصيات الأخرى ليست كما كانت تظنها سابقاً.

إن الإسم ذاته ـ لنفرض أنه «الحب» أو الائتمان على السر » ـ يشير الى عواطف تحسها الشخصيات المختلفة، ولكن فحوى هذه العواطف يختلف غالباً. وللوصول إلى تدرجات المعنى يمكن إدخال مفهوم التحويل الفردي» للعلاقة. وقد أشرنا سابقاً الى التحويل الذي يتلقاه الخوف من التشهير لدى مدام دي تورفيل، ولدينا مثال آخر يقدمه لنا تحقق الحب لدى فالمون ومورتوي. يمكننا القول إن هذه الشخصيات قد حللت مسبقاً عاطفة الحب فوجدت فيها الرغبة في التملك وخضوعاً للمحبوب بآن واحد، فلم تحتفظ إلا بالشطر الأول وهو الرغبة في التملك. فإذا أشبعت هذه الرغبة تركت وراءها اللامبالاة. هكذا كان سلوك فالمون مع كل عشيقاته، وكذلك كان سلوك مورتوي.

لنقم الآن بتقويم عام: لدينا ثلاثة مفاهيم ضرورية لوصف عالم الشخصيات. يوجد أولاً «المحمولات» وهذا مفهوم وظيفي مثل «الحب» أو «الائتمان على السر»... الخ. وثانياً: الشخصيات فالمون، مورتوي. الخ.. ويمكن أن يشغل هؤلاء وظيفتين: إما أن يكونوا الفاعلين، أو يكونوا مفعولات الأعمال الموصوفة بواسطة المحمولات. وسوف نستخدم مصطلحاً شاملاً وهو العامل agent للإشارة إلى فاعل الفعل ومفعوله. تكون العوامل والمحمولات وحدات ثابتة داخل العمل الأدبي . أما الذي يتبدل فهو توليفات هاتين المجموعتين. لدينا أخيراً المفهوم الثالث. مفهوم «قواعد الاشتقاق» : وهي تصف العلاقات بين المحمولات. لكن الوصف المؤسس على هذه المفاهيم يبقى سكونياً (استاتيك) خالصا. ولكي يمكن وصف حركة هذه العلاقات وبالتالي حركة السرد، يجب إدخال سلسلة جديدة من القواعد ندعوها «قواعد العمل» تمييزاً لها عن قواعد الاشتقاق.

إن المعطيات الأولية لهذه القواعد هي العوامل والمحمولات المكونة لقضية معينة. وهي تحدد، كنتيجة نهائية، العلاقات الجديدة التي يجب أن تنشأ بين العوامل. وللتدليل على هذا المفهوم الجديد، نصوغ بعض القواعد التي تتحكم في « العلاقات الخطرة » .

تتعلق أولى القواعد بمحور الرغبة.

ق1 ـ ليكن «أ» و«ب» عاملان، وأن «أ» يحب «ب» .عندئذ يتصرف «أ» بحيث يكون التمويل لبناء المجهول من هذا المحمول (أي القضية «أ محبوب من طرف ب») متحققا كذلك.

تهدف هذه القاعدة الأولى إلى أن تعكس refleter أعمال الشخصيات العاشقة أو المتظاهرة بالعشق. فنجد فالمون العاشق لتورفيل، يبذل جهده لكي تحبه هي كذلك. ودانسني العاشق لسيسل يتصرف بنفس الطريقة، وكذلك تفعل مورتوي وسيسيل

ونحن نذكر التمييز الذي أقمناه بين العاطفة الظاهرة والعاطفة الحقيقية التي تمسها الشخصيات بعضها نحو بعض، بينت الظهور والوجود. وهذا التمييز ضروري للقاعدة التالية :

ق2 ـ ليكن «أ» و «ب» عاملان، وأن «أ» يحب «ب» على مستوى الوجود وليس على مستوى الظهور. فإذا وعى مستوى الوجود، فسوف يتصرف ضد هذا الحب.

المثال التطبيقي على هذه القاعدة نجده في تصرف مدام دي تورفيل، فعندما تأكدت أنها عاشقة لفالمون غادرت القصر فجأة، وبدأت تقيم العقبات أمام تحقيق هذه العاطفة. كذلك الأمر بالنسبة إلى دانسني عندما ظن أن علاقته بمورتوي علاقة ائتمان على السر فقط، مبينا لها أن حبه مطابق لما يجده نحو سيسيل، ويدفعه فالمون إلى التخلي عن هذه العلاقة الجديدة. إن «إفشاء السر» المفترض في هذه القاعدة هو الميزة في هذه المجموعة من الشخصيات التي يمكن تسميتها «الضعيفة». أما فالمون ومورتوي اللذان لاينتميان إلى هذه المجموعة فلا يملكان إمكانية «الوعي».

لنأت الآن الى علافات المشاركة.

ق3 ـ ليكن «أ» و «ب» و «ج» ثلاثة عوامل. وأن «أ» و«ب» لهما علاقة بـ «ج». إذا أدرك «أ» أن العلاقة بين «ب ـ ج» مطابقة لعلاقة «أ ـ ج»، فسوف يتصرف ضد «ب».

لاتعكس هذه القاعدة عملاً بديهياً: «أ» كان يمكنه أن يتصرف ضد «ج». وهذه بعض الأمثلة عليها. دانسني يحب سيسيل ويظن أن فالمون هو المؤتمن على سرها، فعندما يعلم أنه يحبها يتصرف ضد فالمون، ويستدرجه إلى المبارزة. كذلك الأمر بالنسبة إلى فالمون الذي يظن أنه المؤتمن على سر مورتوي ولايخطر بباله ان يكون لدانسني نفس العلاقة، وعندما يتأكد وجودها يتصرف ضد دانسني (بمساعدة سيسيل). أما مورتوي التي تعرف هذه القاعدة فإنها تستخدمها للعمل ضد فالمون: ولذلك تكتب إليه تبين فيها أن بلروش استولى على بعض الممتلكات التي يظن فالمون انه مالكها الوحيد. وتكون الاستجابة مباشرة.

إن عدداً من أعمال المعارضة أو المساعدة يمكن تفسيرها بواسطة هذه القاعدة . ولكن إذا تأملناها عن قرب وجدنا أنها نتيجة لعمل آخر تابع لمجموعة العلاقات الأولى التي تدور حول الرغبة. لئن ساعدت مورتوي دانسني على إغراء سيسيل فذلك لأنها تكره جيركو، وهذه وسيلتها إلى الثأر. وللاسباب ذاتها تساعد فالمون في تصرفه تجاه سيسيل. لئن منع فالمون دانسني من مغازلة مدام دي مورتوي فما ذلك إلا لأنه يرغبها لنفسه. وأخيرا، لئن ساعد دانسنس فالمون على الاتصال بسيسل فما ذلك إلا لأنه يرغبها لنفسه. وأخيراً، لئن ساعد دانسني فالمون على الاتصال بسيسيل فما ذلك إلا لأن هذا العمل يقربه من سيسيل التي يعشقها. وهكذا الى آخره. نلاحظ كذلك أن أعمال المشاركة هذه واعية لدى الشخصيات «القوية» (فالمون ومورتوي)، ولكنها تبقى غير واعية (وغير ارادية) لدى الشخصيات «الضعيفة»

آخر مجموعة العلاقات هي التواصل. وهذه هي القاعدة الرابعة.

ق4 ـ ليكن «أ» و «ب» عاملان، وأن «ب» هو المؤتمن على سر «أ». إذا أصبح «أ» عامل قضية ومتولدة بواسطة القاعدة 1 ، فإنه يبدل المؤتمن على سره (إن غياب المؤتمن على السر حالة محدودة في مسألة الائتمان على السر).

للتدليل على ق4 نذكّر بأن سيسيل تبدل المؤتمن على سرها(مدام دي موروتوي بدلاً من صوفي) عندما تبدأ علاقتها مع فالمون، كذلك بالنسبة الى تورفيل عاشقة فالمون، تجعل مدام دي روزموند المؤتمنة على سرها. وللسبب نفسه، ولكن بدرجة أنقص ـ توقفت عن ائتمان مدام دي فولانج على سرها. أما دانسني فإن حبه لسيسيل يدفعه الى ائتمان فالمون على سره، ويقطع هذا الائتمان علاقته مع مورتوي. تفرض هذه القاعدة قيوداً أقسى على فالمون ومورتوي لأن هاتين الشخصيتين لايمكنهما إلا أن يأتمن أحدهما الآخر على سره. والنتيجة أن كل تبديل للمؤتمن على السر يعني توقف كل نوع من الائتمان على السر. فنجد مورتوي تتوقف عن الائتمان عندما يغدو فالمون كثير الالحاح في رغبة الحب. كذلك يتوقف فالمون عندما تبدأ مورتوي في الإعلان عن رغباتها المخالفة لرغباته. إن العاطفة التي تحرك مورتوي، في الجزء الأخير ، هي الرغبة في التملك.

هذه بعض الملاحظات التي تفرض نفسها. انطلاقا من تلك القواعد.

1 ـ أولا مرامي قواعد العمل هذه. إنها تعكس القوانين المتحكمة في حياة مجتمع ما، مجتمع شخصيات هذه الرواية. وكون هؤلاء الاشخاص متخيلين وليسوا حقيقيين لايظهر في صياغة القاعدة: فيمكن بمساعدة قواعد مشابهة أن نصف العادات والقوانين الخفية لأي مجموعة متماسكة من الأشخاص. وقد تكون الشخصيات ذاتها واعية بهذه القواعد. ولاتختلف هذه القواعد كثيرا في مضمونها عن الملاحظات التي قدمت حول «العلاقات». يؤدي هذا بنا الى مناقشة مسالة القيمة التوضيحية لهذا العرض. فالأوصاف لاتحقق غاياتها عندما لاتنفتح في الوقت نفسه على التفسيرات الحدسية التي يقدمها القراء حول السرد.

ويكفي ان نترجم هذه القواعد الى لغة مشتركة لنرى قربها من الأحكام التي أطلقت على أخلاقيات «لعلاقات الخطرة». لنأخذ مثلا، القاعدة الأولى المتعلقة بالرغبة في فرض الارادة على الآخر، فإن معظم النقاد قد أشاروا إليها ودعوها باسم «إرادة القوة» أو «أسطورية الذكاء». يضاف الى ذلك أن، كون هذه العبارات المستخدمة في تلك القواعد مرتبطة بأخلاقيات محددة أمرٌ ذو دلالة فيمكننا تصور سرد تكون فيه هذه العبارات من نسق اجتماعي، أو شكلي...الخ.

2 ـ إن الشكل المعطى لهذه القواعد يستدعي توضيحاً خاصاً، فمن السهل انتقاد الصياغة العلمية الزائفة لقضايا بديهية: فلماذا نقول «إنه يتصرف بحيث يتحقق تحويل البناء للمجهول لهذا المحمول كذلك» بدلا من قولنا: «فالمون يفرض إرادته على تورفيل»؟ إن تاريخ النقد الأدبي يقدم لنا أمثلة عن نتائج أكيدة لكنها انتهت إلى طريق مسدود بسبب عدم دقة مصطلحاتها. إن شكل «لقواعد»المطبقة على النتائج يتيح لنا اختبارها في «والدها»المتتابع للتحولات الطارئة على السرد. كما أن الدقة القصوى في صياغة القواعد هي وحدها التي تتيح لنا المقارنة القيمة بين القوانين السائدة في عالم الكتب المختلفة. لنأخذ مثالاً على ذلك: إن شكلوفسكي في أبحاثه حول السرد(therorie dela litteratune p 171) يصوغ لنا القاعدة التي تتيح لنا في رأيه، فهم حركة العلاقات البشرية لدى بويياردو (رولان عاشقا) أو لدى بوشكين (أوجين أونجين): إذا «أ» يحب «ب» ـ فإن «ب» لايحب «أ». وعندما يبدأ «ب» بحب «أ»، فإن «أ» يتوقف عن حب «ب». إن وجود صياغة لهذه القاعدة مشابهة للقواعد المقترحة لدينا، ينتج لنا المقارنة الفورية بين عالمي هذين العملين الأدبيين.

3 ـ ينبغي لنا أن نطرح سؤالين أثنين لاختبار القواعد في صياغتها الحالية: هل يمكن توليد كل الأعمال في الرواية بواسطة هذه القواعد؟ وهل كل الأعمال المتولدة بواسطة هذه القواعد موجودة في الرواية؟ جوابنا على

السؤال الأول هـو: أن القواعد المصاغة هنا ذات قيمة تمثيلية فقط، وليست وصفا شاملا. وسوف نطلع بعد قليل على دوافع بعض الأعمال الأخرى. أما السؤال الثاني فلا ينبغي لجوابه السالب أن يشكك في قيمة النموذج المقترح. فلدى قراءتنا لرواية ما نلاحظ ـ حدسيا ـ أن الأعمال الموصوفة خاضعة لمنطق ما . وقد نقول إن بعض الأعمال المنفصلة عن الأول، تخضع أو لاتخضع لهذا المنطق. وبعبارة أخرى إننا نحس عبر كل عمل أدبي ـ وهو ليس سوى كلام ـ نحس بوجود لغة كذلك، وهي إحدى منجزاته. ومهمتنا دراسة هذه اللغة حصرا. ومن هذا المنظور فحسب يمكننا أن نعالج مسألة اختيار الكاتب لهذه التحولات الطارئة على شخصياته دون غيرها من التحولات، مع أنها تخضع كلها للمنطق نفسه.

II

المظهر الحرفي للسرد

عندما نتفحص المظهر الحرفي للسرد فنحن نكثر من التساؤل عن معنى عناصر السرد، ولكن لاوجود لهذا المعنى إلا على مستوى الكتابة وليس على مستوى المرجع. ولاينصرف هذا التساؤل من جهة أخرى ــ إلى شروط ظهور السرد، أي الى الطرق التي تطغى فيها خصائص عملية نطقه على الدلالة العامة. يقرر هذان الحدان حقل المظهر الحرفي للسرد، وهو حقل مجهول تقريباً، ولانستطيع أن نقدم حوله هنا سوى بعض الملاحظات الموجزة.

إن إحدى ظواهر اللغة تستطيع أن تدلنا على طيفية التعامل مع هذا المظهر من السرد وهي «الصور البلاغية». لقد أهملنا طويلاً ، المبدأ التأليفي للصورة، وأردنا أن نجد لها معايير من أنماط مختلفة، على حين أن بعض الصور يتمرد على كل معيار ، إن المعيار موجود ، لكن عموميته تجعله صعب الفهم: فالصورة البلاغية هي العبارة اللغوية التي ندركها في ذاتها ، وليس فقط كوسيط عن الدلالة . وهذا هو سبب الإختلاف في عدد الصور البلاغية من كتاب الى آخر . ولايمكن للحصيلة الإجمالية أن تكون ثابتة أبداً: فالصور لانهائية العدد . ولكي نكتشف صورة ما يكفي أن نصف الترتيب الخاص للكلمات. في القرن الثامن عشر كانوا يعتبرون التراكيب صورا بلاغية في صف واحد (وليس طبقة واحدة) مع الاستعارات والمبالغات: ونرى في الحالتين توليفاً خاصاً للكلمات. لذلك تتعارض الصور مع مفهوم «غير القابل للإجراء البلاغي» أو غير الإجرائي (أو مالا يستأهل الإجراء) وهو الطبيعي: وهكذا نجد أن النظم «المعتاد» للمفردات، والترتيب «المألوف» للكلمات، لايصنعان صوراً بلاغية لأنهما بديهيان. فالصورة إذن هي كثافة المعنى، وغياب الصورة هو انفتاح على الدلالة المرجعية المجردة [*] .

إن كثافة المعنى التي تميز المظهر الحرفي للمنطوق تتعلق بالسرد كما تتعلق بالصور البلاغية. فالسرود تملك صورها كذلك. وصور السرد هي السرد الذي ندركه بما هو كذلك. ولكننا غير ملزمين بمتابعة بلاغيي القرن الثامن عشر إلى النهاية، لنعتقد بوجود «تعبير طبيعي» مقابل التعبير المجازي. كل أنواع السرد مجازية وليس السرد بديهياً ابداً. وأي فقرة مهما كانت محايدة تحتوي على صورة ما، وإن كانت من أفقر الصور. إن مسألة «تشكل الصورة» في السرد تنتظر دراسة أوفى. ونكتفي هنا برسم أكثر ملامحها أهمية مستخدمين لذلك ملاحظات الشعرية الكلاسيكية حول التأليف. إن الصورة

(*) : نجد في خاتمة الكتاب ملحقاً مفصلاً ، مخصصاً لدراسة هذه المسألة الهامة المتعلقة بالصورة البلاغية.

التي وقف عندها علماء الشعرية طويلا هي «التوازي». وتكتب صيغة التوازي كالتالي: أ ج ... أ د . حيث أ عنصر ثابت، دائم الرجعة، على حين أن «ج» و «د» متغيران يرافقانه، ولذلك فهما متقابلان. ونستطيع التمييز بين نمطين اثنين من التوازي، توازي الحبكة المتصل بوحدات السرد الكبرى، وتوازي الصيغ اللغوية (التفاصيل) . وهذه بعض الأمثلة عن النمط الأول: إحدى أشكال التوازي هي المواجهة بين الزوجين فالمون ـ تورفيل، ودانسني ـ سيسيل. يغازل دانسني سيسيل طالباً منها الأذن بمكاتبتها، تماماً مثلما تفعل تورفيل بالنسبة إلى فالمون. وتتوضح خصائص كل فرد من المشاركين بفضل هذه المقارنة: فعواطف تورفيل تقابل عواطف سيسيل، وكذلك بالنسبة الى فالمون ودانسني.

يتعلق الشكل الآخر للتوازي بالزوجين: فالمون ـ سيسيل، ومورتوي ـ دانسني، ويستخدم التوازي كذريعة لتأليف الكتاب أكثر مما يستخدم لتوضيح خصائص الشخصيات، ولولاه لبقيت مورتوي دون أي علاقة هامة بالشخصيات الأخرى. إن هذا الإدماج الضعيف لمدام مورتوي داخل شبكة الشخصيات هو أحد الأخطاء النادرة في تأليف الرواية. لذلك لايملك القارىء المؤشرات الكافية حول جاذبيتها الأنثوية التي تلعب دوراً كبيراً في حل الحبكة (فلا نجد بلروش أو بريفان حاضرتين مباشرة في الرواية).

ـ يقوم النمط الثاني من التوازي على التشابه بين الصيغ اللفظية المتشكلة في ظروف متماثلة. إليك مثلاً طريقة سيسيل في إنهاء إحدى رسائلها: ويجب أن أنتهي لأن الساعة تقارب الواحدة، كما أن مسيودي فالمون لن يتأخر في المجيء « (ر.109). وتختتم مدام دي تورفيل رسالتها بطريقة مشابهة» تمنيت ـ دون جدوى ـ لو كتبت لمدة أطول. وقد حانت الساعة التي وعد فالمون بالحضور فيها. وقد هجرتني كل فكرة غيرها» (ر.132). ها هنا نجد الصيغ والمواقف المتشابهة (إمراتان تنتظران العشيق نفسه). وهي تبرز الإختلاف في عواطف عشيقتي فالمون، وتمثل اتهاماً غير مباشر نحوه.

قد يعترض علينا بأن مثل هذا التشابه قد يمر خفيا لأنه قد يفصل بين المقطعين أحياناً عشرات أو مئات الصفحات. لكن مثل هذا الاعتراض لايتوجه إلا إلى دراسة قائمة على مستوى الإدراك، لاعلى مستوى العمل الأدبي، ومن الخطورة أن يتماهى العمل الأدبي مع إدراك فرد واحد. فالقراءة الجيدة ليست قراءة «قارىء متوسط» بل هي القراءة المثلى . يمكن اعتبار بعض الصور البلاغية الأخرى تفريعات عن التوازي. فإذا اعتمدنا على العلاقة ما بين «ج» و «د» ، أمكن تمييز الحالات التالية: ج = –د. إنها «النقيضة» أو تقابل العبارات عندما توضع داخل علاقة. في «العلاقات الخطرة»، نجد أن تتابع الرسائل هو الذي يستجيب للتقابل: التناوب بين مختلف الحكايات، أو الرسائل المتتابعة. لاتتعلق بالشخصية نفسها. وإذا كتبها الشخص نفسه فإن فيها تعارضاً في المضمون أو اللهجة. أج ... أ د ... أ هـ . أو ج < د < هـ . أو ج > د > هـ .

ويتعلق الأمر طبعاً «بالتدريج». عندما تظل العلاقة بين الشخصيات متماثلة خلال عدة صفحات، فإن خطر الرتابة يحيط برسائلها. كما هي حالة مدام تورفيل مثلاً. فرسائلهما تعبر عن العاطفة نفسها طوال الجزء الثاني. وقد تخلص الكاتب من الرتابة بواسطة التدريج. فكل رسالة تقدم مؤشرا إضافياً على حب تورفيل لفالمون، بحيث إن الاعتراف بهذا الحب (ر.90) يصبح نتيجة منطقية لما سبقه.

ج = د. إنها حالة «التكرار» التام. والتكرار طبعاً لايكون تاماً أبداً. لأن المقاطع المكررة محاطة بسياق مختلف، واطلاعنا على الحكاية يكون كل مرة مختلفا.. إلخ.

إن المجموعة الآتية من الصور البلاغية تقترب أكثر من تلك المبنية على التركيب اللغوي. وهي متعلقة بالعلاقات القائمة بين مختلف خيوط الحبكة داخل الحكاية . في حالة «العلاقات الخطرة» يمكن الإقرار بوجود ثلاثة منها تروي مغامرات فالمون مع مدام دي تورفيل، ومع سيسيل، ومع مدام دي مورتوي. ويمكن للحكايات أن تترابط بطرق مختلفة. وتعرف الحكاية

الشعبية اثنتين منها: التسلسل والترصيع. ويكون التسلسل بتجاور حكايات مختلفة: ما إن تنتهي الأولى حتى تبدأ الثانية. ويتم الحفاظ على وحدتها بواسطة التشابه في بناء كل منها. مثاله: ينطلق ثلاثة أخوة على التوالي بحثا عن شيء ثمين. وكل رحلة من الرحلات تكون قاعدة لإحدى الحكايات. أما الترصيع فهو إدماج حكاية داخل حكاية أخرى. وهكذا نجد أن كل الحكايات «ألف ليلة وليلة» ترصّع حكاية شهر زاد. بمثل هذان النمطان من التأليف ارتساماً دقيقاً لعلاقتين تركيبيتين اساسيتين هما: العطف والتعليق.

لدينا نمط ثالث من التأليف هو: التناوب. ويقوم علي رواية حكايتين في وقت واحد، فتقطع الأولى حيناً، وتقطع الثانية حيناً آخر، وتستأنف الحكاية الأولى عن انقطاع الثانية. ويميز هذا الشكل طبعاً الأنواع الأدبية التي فقدت كل رابطة لها مع الأدب الشفاهي الذي لا يمكنه استخدام التناوب. ونقدم مثالاً شهير للتناوب هو رواية هوفمان (القط مور le chat murr)، حيث نجد حكاية القط تتناوب مع حكاية الموسيقى. كذلك «سرد الآلام» le recit de souffrances لكير كيغارد. ونجد النمطين أثنين في «العلاقات الخطرة». الأول: تتناوب حكايتا تورفيل وسيسيل طوال السرد. والثاني: أن هاتين الحكايتين ترصّعان حكاية الزوجين: مورتوي – فالمون. لكون هذه الرواية جيدة البناء فإنها لاتقيم حدوداً واضحة بين الحكايات. فالتخلص من حكاية إلى أخرى شديد الخفاء، وحل الحبكة في الأولى يستخدم لتطوير الحكاية التالية لها. أضف إلى ذلك، إن هذه الحكايات متماسكة بواسطة صورة فالمون الذي تربطه علاقات قوية مع كل واحدة من البطلات الثلاث.كما نجد علاقات أخرى بين الحكايات هي تلك الشخصيات الثانوية التي تؤدي عدداً من الوظائف في الحكايات المختلفة. نجد أن مدام دي فولانج، أم سيسيل، هي صديقة مدام دي مورتوي وقريبتها، وهي في الوقت نفسه مستشارة مدام دي تورفيل. كما أن دانسني يرتبط على التوالي مع سيسيل، ومع مدام دي مورتوي. ونجد مدام دي روزموند تستضيف مدام تورفيل كما تستضيف سيسيل وأمها. وهكذا جيركو

العشيق السابق لمدام دي مورتوي، يرغب في الزواج من سيسيل.. الخ. فكل شخصية تستطيع أن تراكم عدداً من الوظائف المختلفة.

تظهر الى جانب الحكايات الرئيسية حكايات ثانوية تستخدم عادة في إبراز صفات شخصية ما. هذه الحكايات (مغامرات فالمون في قصر الكونتسية، أو مع إميلي، ومغامرات بريفان مع «المترابطات» ومغامرات المركيزة مع بريفان أو بلروش) هي أقل اندماجاً في مجمل السرد من الحكايات الرئيسية، ويشعر بها القارىء وكأنها «مرصعة».

إن حبكة الرواية بأكملها تشكل هي كذلك صورة (وإن خالفت مفهوم الصورة في كتب البلاغة) . ويمكن تسميتها «مخالفة النظام». ونحس بهذه المخالفة في كل الجزء الأخير من الكتاب، وخاصة بين الرسائل 142، 162 أي في الفترة الواقعة بين قطيعة فالمون مع تورفيل وموت فالمون. إنها تتعلق أولاً بصورة فالمون نفسه، الشخصية الرئيسية في الرواية. ويبدأ الجزء الرابع بسقوط تورفيل. وزعم فالمون في الرسالة 125 أن هذه المغامرة لاتتميز عن غيرها في شيء. لكن القارىء يلمح بسهولة ـ خاصة بعد أن تساعده مدام دي مورتوي ـ أن اللهجة تكشف عن رابطة أخرى غير التي أعلن عنها: إن الأمر يتعلق هذه المرة بالحب، أي العاطفة ذاتها التي تحرك كل «الضحايا» . عندما يستبدل فالمون رغبته في التملك ، واللامبالاة التابعة لها بالحب، فإنه يغادر عندئذ مجموعة الأقوياء ويكون قد هدم التصنيف الأول. صحيح أنه يضحي بعد ذلك بهذا الحب ليبعد عن نفسه اتهامات مدام دي مورتوي، لكن هذه التضحية لاتزيل غموض موقفه الأول. يقوم فالمون بعد مدة ، بإجراءات أخرى المفروض فيها أن تقربه من تورفيل (فيراسلها ويراسل كذلك فولانج آخر مؤتمنة على أسراره)، كما أن رغبته في الثأر تعني أنه نادم على تصرفه الأول. لكن الشك لايزول حوله، هذا ما يقوله المحرر صراحة في إحدى ملاحظاته (ر.154) على رسالة من فالمون إلى مدام دي فولانج لكي تسلم إلى مدام دي تورفيل. والرسالة غير موجودة في الكتاب:

«لأننا لم نجد بقية تلك المكاتبات التي يمكنها أن تبدد هذا الشك، فقد وجدنا ضرورياً أن نلغي رسالة مسيودي فالمون».

إن تصرف فالمون تجاه مدام دي مورتوي هو غريب كذلك، إذا رأينا من منظور المنطق المقرر سابقاً. تضم هذه العلاقة كما يبدو أشد العناصر اختلافا وهي متنافرة فيما بينها: فالرغبة في التملك تختلط بعمل «التعويق» وتختلط في الوقت نفسه بالائتمان على السر. هذا الفعل (المخالف للقاعدة الرابعة) يبدو حاسما بالنسبة إلى مصير فالمون: فهو يستمر في ائتمان المركيزة حتى بعد إعلان «الحرب» بينهما. وهذه المخالفة للقانون عقوبتها الموت. ينسى فالمون أنه يستطيع التحرك على مستويين لتحقيق رغباته، وهذا ما فعله سابقاً بمهارة: فيعترف بسذاجة في رسائله الى المركيزة دون أن يحاول الإلتزام بتكتيك أكثر مرونة (وهذا ما كان يجب أن يفعله بسبب موقف مورتوي). فالقارىء يستطيع أن يعرف ــ حتى لو أنه لم يرجع إلى رسائل المركيزة لدانسني ـ أنها قد أنهت علاقتها الودية مع فالمون.

هل نستطيع أن نتخيل للرواية جزءاً رابعاً مختلفاً، بحيث لاينتهك فيه النظام السابق؟ كان ينبغي لفالمون دون ريب أن يجد وسيلة أكثر مرونة ليقطع صلته بتورفيل. فإذا طرأ نزاع بينه وبين مورتوي ، كان لزاماً عليه أن يعرف كيف يحله بكثير من البراعة، ودون أن يعرض نفسه إلى كل هذه المخاطر. وكان ينبغي على «الماكرين» أن يجدا حلا يتيح لهما تجنب هجمات ضحاياهما. في نهاية الكتاب يبقى المعسكران متباعدين كما كانا في بدايته، ويظل المتآمران على مواقفهما السابقة. حتى لو أن مبارزة فالمون مع دانسني قد حدثت، لكان واجباً على فالمون ألا يعرض نفسه للخطر القاتل.

لامجال للإطالة، لأننا حتى لو لم نقم بتفسيرات نفسانية لعرفنا أن الرواية لو ألفت على حسب اقتراحنا لما بقيت على حالها، بل لما تبقى منها شيء على الإطلاق. وسوف تغدو ببساطة، حكاية مغامرة غرامية، أو إغراء امرأة «تتصنع العفة»، وذات نهاية «هزلية». يبين لنا هذا أن الأمر لايتعلق هنا بخاصية تافهة من بناء الرواية، بل يتعلق بمركز البناء ذاته. ولدينا

انطباع بأن السرد كله مؤلف بحيث يساعد على الوصول إلى حل الحبكة بهذه الطريقة علىالتحديد. وكون السرد كله يفقد زخمه الجمالي والأخلاقي لو لم يكن له هذا الحل، نجده مرموزاً له في الرواية ذاتها. والواقع أن الحكاية معروضة بحيث تدين بوجودها ذاته إلى مخالفة القانون. لو أن فالمون لم يخالف قوانين أخلاقه الخاصة به (وكذلك قوانين بنية الرواية) لما نشرت مكاتباته مع مورتوي ابداً: وهذا النشر هو إحدى تبعات القطيعة بينهما وبشكل أعم، تبعات مخالفة القوانين. هذه التفاصيل ليست محض مصادفة كما قد يتبادر إلى الذهن: فالحكاية كلها لامبرر لها في الواقع سوى أن أجزاء الشر مرسوم في الرواية. ولو أن فالمون لم يخن صورته الأولى لما كان لهذا الكتاب حق في الوجود.

لقد وصفت مخالفة النظام حتى الآن بطريقة سلبية، مثل حال السلب في النظام السابق. فلنلتفت الآن حول المضمون الإيجابي لهذه الأعمال، نحو النسق الكامن تحتها. ولنبدأ بعناصرها: فالمون «الماكر» يهيم بحب امرأة بسيطة. فالمون ينسى دهائه مع مدام دي مورتوي. سيسيل تدخل الدير تكفيراً عن خطاياها. مدام دي فولانج تلعب دور الرزينة. كل هذه الأعمال يضمها رابط مشترك هو خضوعها للأخلاق المتعارف عليها، كما كانت عليه أيام لاكلو (وحتى بعده) . فالنظام الذي يحدد أعمال الشخصيات إذن، أثناء وبعد حل الحبكة، هو بكل بساطة النظام المتعارف عليه، أي النظام الخارجي عن عالم الكتاب. كما أن التأكيد لهذه الفرضية جاء من تشابك قضية بريفان. نجد بريفان في خاتمة الكتاب وقد رجع إليه سابق عزه. ولعل القارىء يذكر خصومته مع المركيزة عندما كان لكل منهما نفس الرغبات الخفية والظاهرة. لقد نجحت مورتوي في أن تكون الأسرع وإن لم تكن الأكثر ذنوبا. فليس العدل المطلق ولا النظام الأسمى هو الذي يسود في نهاية الكتاب. إنها بكل تأكيد الأخلاق المتعارف عليها في المجتمع المعاصر، أخلاق العفة المصطنعة والرياء، وهي مختلفة عن أخلاق فالمون ومورتوي في بقية الكتاب. وهكذا تغدو «الحياة» جزءاً عضوياً من العمل الأدبي: ووجودها عنصر أساسي يجب معرفته لفهم بنية السرد. في هذه المرحلة من التحليل

يمكن تبرير مداخلة المظهر الإجتماعي، بل لنقل إنه ضرورة لاغنى عنها. ويستطيع الكاتب أن يختتم الآن لأنه قد أقر النظام القائم في الواقع اليومي.

من هذا المنظور نستطيع أن نرى أن عناصر هذا النظام المتعارف عليه موجودة سابقاً. وهي تفسر هذه الأحداث والأعمال التي لا يمكن فهمها في النسق الموصوف آنفا. وإلى هذا المنظور ينتمي مثلا عمل مدام دي فولانج تجاه تورفيل وفالمون العمل... المعارض الذي لم تكن له نفس الدواعي المنعكسة في القاعدة رقم3. فمدام دي فولانج تكره فالمون لا لأنها من ضمن النساء اللواتي هجرهن بل لأن ذلك يوافق مبادئها الأخلاقية. كذلك الأمر تماماً بالنسبة إلى القس الذي تعترف له سيسيل وقد أصبح هو أيضاً معارضا تقوده خطاه الأخلاق المتعارف عليها خارج عالم الرواية. إن هذه الأعمال لاتوجد حوافزها أو دواعيها داخل الرواية بل خارجها، ويكون التصرف كذلك اتباعاً للواجب، إنه الموقف الطبيعي الذي لايحتاج تبريرا. أخيراً، نستطيع أن نجد هنا تفسيراً لموقف تورفيل: إنها تعارض بعناد عواطفها الشخصية باسم المفهوم الأخلاقي الذي يقضي بألا تخون المرأة زوجها. وهكذا يتوضح السرد تحت الإضاءة الجدية: إنه ليس عرضا بسيطا لعمل ما، لكنه حكاية التنازع بين نظامين، نظام الكتاب ونظام سياقه الإجتماعي. فـ «العلاقات الخطرة» تقيم من بدايتها حتى حل حبكتها، نظاما جديدا مختلفا عن نظام الوسط الخارجي. ولاوجود للنظام الخارجي إلا على اعتباره دافعاً إلى بعض الأعمال. وحل الحبكة يخالف نظام الكتاب هذا. ويؤدي بنا بقية الأحداث إلى النظام الخارجي نفسه، وإلى تشييد ما هدمته أحداث السرد السابقة. إن الأسلوب الذي يُروى به هذا الجزء من حبكة الرواية يقدم لنا معلومات هامة جداً، لأن الراوي يتجنب أن يتخذ موقفا من هذا التشييد. لئن كان السرد السابق مكتوبا على مستوى الوجود، إن السرد كله في الخاتمة، مكتوب على مستوى الظهور. ولايدري القارىء ماالحقيقة، ولايدرك سوى المظاهر، ولايعرف ما هو موقف الكاتب تماما. والحكم الأخلاقي الوحيد يصدر عن مدام دي فولانج، وقد وُصِفتْ عمداً من خلال رسائلها الأخيرة، بأنها امرأة سطحية، لا اصالة لآرائها، نمامة... إلخ. وكأنما أراد الكاتب أن يحذرنا من

الوثوق كثيراً بما تصدره من أحكام . إن أخلاقيات خاتمة الكتاب تعيد لبريفان حقوقه كلها، فهل هذه هي أخلاقيات لاكلو؟ هذا الغموض الدامس، وهذا الإنفتاح على عدد من التأويلات المتعارضة، يميزان رواية لاكلو عن غيرها من الروايات العديدة «جيدة البناء» ونضعها في مصاف الروائع الأدبية.

تجسد «العلاقات الخطرة» إحدى الروابط الممكنة بين نظامين. ويمكن الإفتراض بأن الإمكانية العكسية موجودة كذلك: إنها السرد الذي يعرضٍ في تطوره النظام القائم خارجياً، ويُدخل عليه حل الحبكة نظاما جديداً هو نظام العالم الروائي تحديدا. لنتأمل روايات ديكنز مثلا، فهي تعرض في معظمها هذه البنية العكسية: يسيطر طوال الكتاب النظام الخارجي، نظام الحياة على أعمال الشخصيات، وأثناء حل الحبكة تحدث المعجزة، فالشخصية الفلانية الثرية تصبح كريمة فجأة. وهكذا يصبح ممكنا تشييد نظام جديد. هذا النظام الجديد ـ سلطة الفضيلة ـ لاوجود له طبعا إلا في الكتاب، ولكنه هو الذي ينتصر في النهاية. ليس أكيدا وجود مثل هذه المخالفة في كل سرد روائي. فبعض الروايات الحديثة لايتم عرضها على اعتبارها نزاعا بين نظامين، بل كسلسلة من التنويعات المتدرجة للموضوع ذاته. كما هي بنية روايات كافكا وبيكيت.. الخ. ومهما يكن الأمر، إن مفهوم المخالفة، مثل غيره من المفاهيم المتعلقة ببنية العمل الأدبي، يمكنه أن يستخدم كمعيار تصنيفي ومستقبلي للنصوص الأدبية.

III
السرد
كعملية نطق

لدينا إمكانية ثالثة لتفحص السرد، وهي باعتباره عمليــة نطـق أساسـاً. وسوف نناقش هنا صفتين من صفاته ندعوهما «الرؤى» و «سجلات الكلام».

1 . رؤى السرد :

عندمـا يطـالع القـارىء عمـلاً تخييليـا فـلا يكـون لديـه إدراك مباشـــر للأحداث الموصوفة. وهو يلاحظ الأحداث ، كما يلاحظ رؤية رواية لها ، وإن كانت ملاحظته الثانية مختلفـة. إن مختلـف أنمـاط الإدراك الملموسـة خـلال السرد ندعوها «الرؤى» ، وبتحديد أدق : إن الرؤية تعكس العلاقة بـين «هـو» (فاعل المنطوق) وبين «أنا» (فاعل النطق) بين الشخصية والراوي.

لقد اقترح بويون (Temps etroman . Paris، Gallimard ،1946) تصنيفا لرؤى السرد، سوف نستخدمه هنا مع بعض التعديلات الطفيفة. هـذا الإدراك الداخلي له ثلاثة أنماط رئيسية :

1 ـ الراوي > الشخصية (الرؤية الخلفية). يستخدم السرد الكلاسيكي هذه الصيغة غالبا. في هذه الحالة يعرف الراوي أكثر من الشخصية. ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة: فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله. ولاتخفى عليه أسرار شخصياته. لهذا الشكل طبعاً عدد من التدرجات. إن تفوق الراوي يبدو على شكل معرفة أخفى رغباته الشخصية (التي تجهلها هي نفسها)، أو على شكل المعرفة المتزامنة لأفكار عدد من الشخصيات (وهذا لاتستطيعه أي واحدة فيهن) ، أو على شكل بسيط هو رواية الأحداث التي لم ترها شخصية واحدة فقط. كما فعل تولستوي في قصته ثلاثة أموات» ، فروى على التوالي حكاية موت الأرستقراطية وموت الفلاح وموت الشجرة. إن أي واحدة من الشخصيات لم تبصر الأحداث مجتمعة: هذه القصة إذن تنويعة من الرواية «175الخلفية».

2 ـ الراوي = الشخصية (الرؤية المحايثة). هذا الشكل الثاني واسع الانتشار في الأدب. وخاصة في العصر الحديث. تتطابق في هذه الحالة معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات. ولا يمكنه أن يقدم إلينا تفسيرا للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها . هنا كذلك يمكن إقامة عدد من الفوارق. من جهة أولى: يمكن إجراء السرد على ضمير المتكلم (وهو ما يبرر هذه السيرورة) أو على ضمير الغائب، ولكن طبقا للرؤية التي تنظر بها الشخصية نفسها الى الأحداث: والنتيجة ليست واحدة طبعا. نحن نعلم أن كافكا قد بدأ رواية «القلعة» بضمير المفرد المتكلم، ولم يحوّر هذه الرؤية إلا بعد أن قطع شوطا مستخدما ضمير الغائب، ولكنه ظل ضمن الرؤية: «الراوي= الشخصية». ومن جهة ثانية: يمكن للراوي أن يتابع حدثا واحدا أو عدة أحداث معا (قد يتبع التبديل منهجا مرسوما وقد لايتبعه). وأخيرا: قد يكون السرد مُدرَكا من طرف إحدى الشخصيات، أو يكون «استبطانا» لدماغها، كما هو شائع لدى فوكنر، وسنعود لاحقا الى هذه الحالة.

3 ـ الراوي < الشخصية (الرؤية الخارجية). في هـذه الحالـة يعـرف الـراوي اقل من أي واحدة من الشخصيات. ولايستطيع أن يصف سوى مايراه أو يسمعه... إلخ. لكنه يطلع على ضمير أي واحدة من الشخصيات. إن هذه «الحسية» المجردة هي افتراض لأن ذلك النوع من السرد غير مفهوم، وإن وجدنا نموذجا له في بعض الكتابـات. والسـرد مـن هـذا النـوع أنـدر مـن غيرها، ولم تسـتخدم بشـكل منظـم إلا في القـرن العشـرين. وهـذا المقطـع النموذجي مثال عليهـا: «نيـد بومـون عـبر أمـام مـادفيغ، وهـرس عقـب سيكارة في نفاضة مـن النحـاس باصـابع مرتجفـة. وظلـت عينـا مـادفيغ ثابتتين على ظهر الشاب حتـى استقام والتفـت. وأبـدى الرجـل الأشـقر حينئذ تكشيرة حانية وساخطة» (D.Hammelt، La cle'deverre)

لايمكننا أن نعرف ـ طبعا للوصف السابق ـ فيما إذا كانت الشـخصيات صديقتين أو عدوتين، راضيتين أو غاضبتين، وأقل من ذلك: بم تفكران وهما تؤديان هذه الحركـات. ولانكـاد نعـرف اسميهمـا، ويكتفـي بعبـارة «الرجـل الأشقر» و«الشاب» فالراوي إذن شاهد لايعرف شيئاً. بل أكثر من هذا، شـاهد لايريد أن يعرف شيئا. ونلاحظ أن الموضوعية ليست مطلقة كما أريـد. لهـا لوجود مفردات مثل («حانية»، «ساخطة»).

لنرجع الآن الى النمط الثاني حيث تتساوى معرفة الراوي والشخصيات. لقد أسلفنا القول إن الراوي قد ينتقل من شـخصية الى أخـرى. ولكـن يجـب التحديد فيما إذا كانت هذه الشخصيات المختلفة تروي (أو تـرى) الحـادث نفسه، أم ترى أحداثا مختلفة. في الحالة الأولى نحصل على أثر معين سابقا «الرؤية التعددية ـــ المجسمة». والواقـع أن تعدديـة الإدراك تعطـي للظـاهرة الموصوفة رؤية أكثر تعقيدا. ومن جهة ثانية، نرى أن تعدد الأوصاف لحادثـة واحدة يسمح للقارىء بتركيز انتباهه على الشخصية التي تراهـا لأنـه يعـرف الحكاية سابقا.

فلنتـأمل «العلاقـات الخطـرة» مجـدداً. إن الروايـات المكتوبـة بواســطة الرسائل في القرن الثامن عشر يشيع فيها استخدام هـذه التقنيـة المحببـة الى

فوكنر، التي تروي الحكاية نفسها عدة مرات، ولكن من وجهة نظر شخصيات مختلفة. وقد رأينا كيف أن حكاية «العلاقات» قد رميت مرتين، أو ثلاث مرات أحيانا. لكن لو تفحصنا هذه النصوص عن قرب لوجدنا أنها لاتقدم رؤية تعددية للأحداث فقط، بل إن الأحداث نفسها مختلفة نوعياً كذلك . ونستعيد الآن هذا التتابع باختصار.

منذ البداية تعرض الحكايتان المتناوبتان تحت إضاءات مختلفة: تروي سيسيل. بسذاجة تجاربها الصوفي، على حين أن مورتوي تفسرها في رسائلها إلى فالمون. من ناحية ثانية، يطلع فالمون المركيزة على تجاربه مع تورفيل التي تكتب هي نفسها إلى فولانج. ومنذ البداية يمكن ملاحظة الثنائية على مستوى العلاقة بين الشخصيات: إن الأسرار التي كشفها فالمون تطلعنا على سوء نية تورفيل التي تضمها أوصافها، وكذلك على سذاجة سيسيل. لدى وصول فالمون إلى باريس نطلع على حقيقة دانسني وأفعاله. وفي ختام الجزء الثاني تطلعنا مورتوي نفسها على روايتين لقضية بريفان: الأولى عن حقيقة القضية، والثانية عن القضية كما تبدو أمام أنظار الناس. ويبرز مجددا التعارض بين المستوى الظاهر والمستوى الواقعي أو الحقيقي.

إن نظام ظهور هذه المرويات ليس حتميا، ولكنه يستخدم لغايات مختلفة. فعندما يتقدم سرد فالمون أو مورتوي على سرد الشخصيات الأخرى نعتبر هذه السرود معلومات إضافية عن كاتب الرسالة. وفي الحالة المعاكسة، إن السرد حول المظاهر يثير فضولنا، ونتوقع تأويلا أكثر عمقا. إن رؤية السرد المتعلقة بـ «الوجود» تقترب إذن من «الرؤية الخلفية» (حالة الراوي > الشخصية). ويمكن للسرد أن ترويه بعض الشخصيات التي يلعب بعضها دورا شبيها بدور الكاتب فتكشف لنا عما يفكر فيه الآخرون أو يحسون به..

إن قيمة الرؤى في السرد قد تبدلت سريعا منذ عصر لاكلو. وسوف يرى القرن التاسع عشر تقدم الذريعة المصطنعة في عرض الحكاية من خلال ارتسامها على شعور الشخصية، وبعد أن مَنْهَجها هنري جيمس غدت قاعدة الأزمة في القرن العشرين. كما أن وجود مستويين نوعيين مختلفين هو تقليد

موروث من عصور أكثر تقدما: إن عصر الأنوار يقضي أن تقال الحقيقة. والرواية التالية على هذا العصر اكتفت بعدة رؤى من «الظهور» دون الادعاء بأن واحدة منها تملك الحقيقة. ينبغي القول إن «العلاقات الخطرة» تمتاز عن كثير من الروايات الأخرى المعاصرة لها، بخفاء مستوى الوجود هذا: كما في حالة فالمون في خاتمة الكتاب، التي تترك القارىء حائرا. وفي هذا الاتجاه يمضي قسم كبير من أدب القرن التاسع عشر.

2 ـ سجلات الكلام:

إن الرؤى السردية تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية. أما سجلاتِ الكلام فتتعلق بطريقة هذا الراوي في عرض الحكاية وتقديمها. ونحن نُحيل إلى هذه السجلات عندما نقول إن الكاتب«يُري» الأشياء، على حين أن كاتبا آخر «يقول» الأشياء. ولدينا سجلان رئيسيان: التمثيل والحكي. وقد استخدم هذان المصطلحان في الشعرية الكلاسيكية.

وهما يتعلقان بنمط المنطوق الذي يستخدمه الكاتب. إن المظاهر الرئيسة للمنطوق المذكورة آنفا، تتجسد هنا في منطوق واحد كل مرة، بحسب كيفية النطق التي تتركز على المظهر المرجعي، أو الحرفي، أو على عملية النطق. ونرى بذلك ما هي الحقيقة اللسانية التي تشملها كلمتا «الحكي» و «التمثيل».

لنأخذ بعض الأمثلة من الرواية للتدليل على سجلات الكلام المختلفة: «لقد قوبل فريساك إذن، بالاعراض لدى عودته. وأراد أن يسأل عن السبب فزُجر، وحاول أن يبرر عمله، لكن حضور الزوج كان ذريعة لقطع المحادثة». (ر. 71). الواضح أن هذا المقطع يستخدم أسلوب الحكي. وبما أنه قد روي فهو لايحدث أمام أعيننا، ولانعرف الكلمات التي تبادلتها الشخصيات فيما بينها. لقد أريد لهذا السرد أن يكون شفافا، ولا يفترض أن نتلقاه لذاته. فالوقائع المنقولة تعبر عن نفسها، كما يقال. والمظهر المرجعي هو الحاضر وحده في هذا المنطوق . لكن لو تعمقنا القراءة لوجدنا في هذا المقطع المقتبس للتدليل على الحكي، أن بعض عناصره لاتنتمي إليه. من ذلك

إختيار التفاصيل، ولجهة الراوي، وكلمة «إذن» ، وتركيب الجمل. كذلك يَفترض انتقاء المفردات المعجمية مخاطباً معيناً ، ويحيلون هذا كله إلى عملية النطق. كما أن الجمل تستعرض نفسها وليست مجرد معلومات عن شيء آخر: فالمظهر الحرفي للمنطوق حاضر هو أيضاً.

هذا هو دافعنا الى الحديث عن كيفية النطق التي تركز على هذا المظهر أو ذاك من المنطوق، بدلاً من الحديث عن منطوقات تنتمي إلى هذه الطريقة أو تلك من طرق السرد.

فالحكي خاصة (أي حضور المظهر المرجعي وحده) ليس سوى نموذج من الكتابة لا يمكن تحقيقه أبداً في حالته المجردة. فالكتابة الشفافة. الثابتة عند درجة الصفر، لاوجود لها. وليس الحكي إلا أحد القطبين اللذين يترجّح بينهما أسلوب المنطوق الروائي.

في مواجهة الحكي يبدو التمثيل ظاهرة أكثر تعقيداً. ويُعتبر تمثيلاً كل خطاب ليس جزءاً من الحكي. «تمنيت كثيراً لو أتحدث عنه مع مدام دي مورتوي التي تحبني كثيراً، وتمنيت كثيراً أن أواسيه، ولكن دون أن أوذي أحداً. لقد نصحونا بأن نملك قلباً مخلصاً ، ثم يمنعوننا أن نعمل بوحيه عندما يتعلق الأمر بالرجل، وهذا ليس عدلاً. أليس الرجل قريباً منا مثل المرأة بل أكثر؟ ألا يتساوى لدينا الأب والأم والأخ والأخت؟ أما الزوج فلا يَفضُله احد» (ر.16). في هذه القطعة من رسالة سيسيل نلاحظ اختلاف سجلات الكلام المتداخلة. لنأخذ أولاً جملة «اليس الرجل قريبا منا مثل المرأة، بل أكثر؟» فهي لاتحيلنا الى حقيقة خارجية بل الى معناها الذاتي فقط. وذلك بسبب وضعيتها التأملية وليست المحكية. لقد تركزت كيفية النطق هنا على المظهر الحرفي للمنطوق.

ونلاحظ المظهر ذاته في الصور البلاغية . ونشير الى التوازي هنا «ألا يتساوى لدينا الأب والأم . والأخ والأخت؟» والاستفهام البلاغي (كما في الجملة السابقة)، والتعجب..الخ.

يبدو المظهر الحرفي من جديد فيما ندعوه «الخطاب الايحائي» الذي يثير سياقا من الكلمات مختلفا عن سياقها فيما هي عليه الآن. على حسب ما تكون هذا السياق لسانيا أو «فوق ـ لساني»، فإنها تبدو ظواهر المعارضة أو (التقليد) ومؤثرات المحيط. هذا النمط الأخير من الخطاب الايحائي يبدو في القطعة المذكورة آنفا، وذلك في الاستخدام الشائع لمثل هذه العبارات: «هذا ليس عدلا»، «التي تحبني كثيرا» ،«تمنيت أن أواسيه»... الخ. ويظهر في الأسلوب الركيك تكرار كلمة، «كثيرا ثلاث مرات».

إن هذه الظواهر اللسانية كلها تقدم المعلومات حول الخطاب ذاته، وتفتح وعينا على المنطوق بما هو منطوق، وليس على مظهره الخارجي، ولا على عملية نطقه. لأن عملية النطق مقررة بوسائل أخرى، كما هو الحال في الخطاب المنقول، أي الخطاب الذي يدلنا سياقه على أنه قد نطق به في مكان آخر (ويماثل الاستشهاد). كما هو شأن الجملة التالية: «لقد نصحونا بأن نملك قلبا مخلصا»... الخ، حيث الفعل «نصحونا» يدل على الأسلوب غير المباشر، وهو بالتالي شاهد على عملية النطق للكلام الآتي بعده.

لدينا ظاهرة أخرى تفتح وعي القارىء على عملية النطق، إنها الخطاب «الفردي» أي الخطاب المحتوي على أدوات الوصل («أنا، هنا، الآن»). إن حضور ضمير المفرد المتكلم («إني اشتهي كثيرا»، «أريد»...الخ) يقيم علاقة بين فاعل المنطوق وبين فاعل النطق، ويشهد على وجود هذا الأخير داخل الخطاب.

وأخيراً، إن كل الملامح اللسانية التي تميل الى مرسل أو متلقي الإرسالية (اي الى وظائفها الإنفعالية والإفهامية) تشير كذلك الى عملية النطق. نجد في المقطع السابق عددا من تعجبات سيسيل وتعابيرها مثل «تمنيت كثيرا»، و«أردت كثيراً»، إلخ، إنها كذلك مؤشرات حول علاقتها بالمنطوق وبالتالي حول حضور عنصر من عناصر عملية النطق داخل المنطوق.

إن ما أسميناه التمثيل يغطي عدة مظاهر شديدة الإختلاف فيما بينها. وهي تتصل على التتابع بالمظهر الحرفي للمنطوق، وبعملية النطق. والصفة المشتركة بينها أنها تعارض الحكي.

إن الرؤى وسجلات الكلام في السرد، مقولتان تجمعهما روابط متينة، وتتصلان كلاهما بصورة الراوي. وهذا ماجعل نقاد الأدب يميلون إلى الخلط بينهما. فوجدنا هنري جيمس وعلى أثره بيرسي لوبوك، يميزان بين أسلوبين أساسيين في السرد: الأسلوب «البانورامي» ، والأسلوب «المشهدي». ويشغل كل واحد من هذين المصطلحين مفهومين اثنين: المشهدي وهو في نفس الوقت التمثيل والرؤية المحايثة (الراوي = الشخصية)، والبانورامي وهو الحكي أو الرؤية الخلفية (الراوي > الشخصية). ولكن هذا التمييز ليس حتمياً. في «العلاقات الخطرة» يكون الحكي حتى حل الحبكة موكولاً إلى فالمون الذي تقترب رؤيته من «الرؤية الخلفية». وفي المقابل، يوكل الحكي ـ بعد حل الحبكة ـ إلى مدام دي فولانج التي لا تفهم شيئاً من الأحداث اللاحقة، ويكون سردها كله من نوع «الرؤية المحايثة» (وأحياناً الرؤية الخارجية). ينبغي إذن التمييز جيداً بين هاتين المقولتين لكي ندرك بعدئذ علاقاتهما المتبادلة.

يبدو هذا الخلط أكثر خطورة إذا تذكرنا أن وراء كل هذه السيرورات ترتسم صورة الراوي، هذه الصورة التي تفهم أحياناً على أنها صورة الكاتب نفسه. ليس الراوي في «العلاقات الخطرة» فالمون طبعاً، فما هو سوى شخصية أوكلت إليها مهمة الحكي مؤقتاً.

نستطيع الآن ملاحظة المخالفة التي تكلمنا عنها سابقاً. فلا يمكن اختصار المخالفة كذلك بالطريقة التي يتنبّه القارىء إليها. طوال السرد كان القارىء واثقاً من صواب أو زيف الأعمال والعواطف المروية، وكان التعليق الدائب لمورتوي أو فالمون يزود القارىء بمعلومات حول جوهر كل عمل، أي أنه يطلعه على «الوجود» ذاته، وليس على «الظهور» فقط. لكن حل الحبكة قائم تحديداً على إلغاء الائتمان على السر بين هاتين الشخصيتين

المتصارعتين. فهما تتوقفان على الائتمان لأي كان، ويحرم القارىء بذلك فجأة من المعرفة الأكيدة. لقد حرم من معرفة «الوجود» وينبغي عليه وحده أن يستخلصه من خلال «الظهور» لهذا السبب نفسه لا نعرف فيما إذا فالمون يحب الرئيسة أم لا يحبها حقاً. وللسبب ذاته لا نتأكد من الدوافع الحقيقية وراء تصرف مورتوي (وقد كانت كل عناصر السرد حتى الآن ذات تأويل أكيد): هل سعت فعلاً إلى قتل فالمون غير خائفة مما يفضحه من أسرار؟ أم أن دانسني قد مضى به غضبه بعيداً ولم يعد مجرد سلاح في يد مورتوي؟ هذا لن نعرفه أبداً.

لقد أوكل الحكي كما رأينا، إلى رسائل فالمون ومورتوي قبل لحظة المخالفة هذه. ثم أوكل بعدئذ إلى رسائل مدام دي فولانج. هذا التبديل ليس مجرد استخلاف، بل هو اختيار لرؤية جديدة: فبينما كان الحكي في الأجزاء الثلاثة الأولى من الكتاب، على مستوى الوجود، إذا هو يتخذ في الجزء الأخير مستوى الظهور. ولم تدرك مدام دي فولانج سوى مظاهر الأحداث (إن مدام دي روزموند أوسع اطلاعاً منها، لكنها لا تروي شيئاً). إن هذا التبديل في منظور الحكي حساس جداً بالنسبة إلى سيسيل: فلا نجد لها أية رسالة، كما هو الحال في الجزء الرابع من الكتاب، (والرسالة الوحيدة التي أمضتها أملاها عليها فالمون)، ولم يعد لدى القارىء أي وسيلة ليعرف ما هي حقيقة «وجود» سيسيل في هذه اللحظة. وكان المحرر على صواب عندما وعد ـ من خلال ملاحظته الختامية ـ بمغامرات جديدة لسيسيل: فنحن لا نعرف الدوافع الحقيقية لسلوكها، كما أن مصيرها غير واضح ومستقبلها لغز محير.

الراوي هو فاعل هذا المنطوق الذي يمثل كتاباً. وكل السيرورات التي بحثناها هنا، تؤدي إلى هذا الفاعل. إنه هو الذي يرينا الأعمال من خلال عيني هذه الشخصية أو تلك، أو من خلال عينيه هو، دون أن يكون ظهوره في المشهد ضرورياً. وهو الذي يختار أن ينقل إلينا تحولاً ما من خلال الحوار بين شخصيتين أو الوصف «الموضوعي». لدينا إذن كمية من المعلومات حوله،

وكان مفترضاً أن تتيح لنا فهمه وتحديد موقعه بدقة، لكن هذه الصورة الشاردة لا تسمح بالاقتراب منها، وترتدي دائماً أقنعة متناقضة، تتراوح بين الكاتب الحقيقي من لحم ودم، وبين شخصية من الشخصيات.

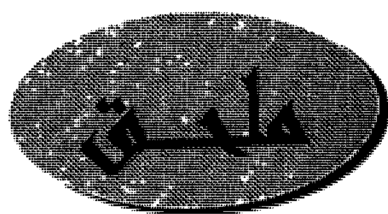
يوجد ـ رغم ذلك ـ مجال للاقتراب من هذه الصورة، وندعوه المستوى التقويمي. إن وصف كل جزء من الحكاية يحمل تقويمه الأخلاقي، كما أن غياب التقويم يعني إلتزاماً له دلالته. ولا نتردد في القول إن هذا التقويم ليس جزءاً من تجربتنا الفردية كقراء، ولا من تجربة الكاتب الحقيقي، وهو ملازم ولا يمكن الاحاطة التامة ببنية الكاتب دون الأخذ باعتبارنا لهذا التقويم. ونتفق مع ستاندال في أن مدام دي تورفيل هي الشخصية الأكثر تجرداً عن الأخلاق في «العلاقات الخطرة»، ويمكن التأكيد مع سيمون دي بوفوار بأن مدام دي مورتوي هي أقرب الشخصيات إلى النفس. لكن هذه التأويلات خارجية عن معنى الكتاب. فإذا لم ندن مدام دي مورتوي، ولم ننحز إلى جانب الرئيسة، فإن بنية العمل الأدبي تنهار كلها. ينبغي أن نأخذ بحسابنا منذ البداية، وجود تأويلين أخلاقيين مختلفين تمام الاختلاف: التأويل الأول نجده داخل الكتاب (وداخل كل عمل فني يعمد إلى التقليد)، والتأويل الثاني يقدمه القراء دون التفات إلى منطق العمل الأدبي ذاته. وهو يختلف بشكل ملموس على اختلاف العصور واختلاف شخصية القارىء. إن التقويم الذي تناله مدام دي مورتوي داخل الكتاب تقويم سلبي، أما مدام دي تورفيل فتبدو كالقديسة.. الخ. وكل عمل يجد في الكتاب تقويماً خاصاً به، على الرغم من اختلافه مع تقويم الكاتب أو تقويمنا نحن له (وهذا أحد المعايير التي نملكها للحكم على نجاح الكاتب).

إن هذا المستوى التقويمي يفسح المجال لرؤية صورة الراوي. وليس ضرورياً أن يتوجه إلينا الراوي «مباشرة» بالكلام. في هذه الحالة تتيح له قوة العرف الأدبي أن يتوحد مع الشخصيات. ولكي نحرز المستوى التقويمي، نلجأ إلى قانون من المبادىء والاستجابات السيكولوجية التي يفترض الراوي أنها مشتركة بينه وبين القارىء (هذا القانون لم يعد مقبولاً لدينا اليوم، وما

نفعله هو التوزيع المختلف لدرجات التقويم). وقد يتلخص هذا القانون هنا في عدد من الحكم المبتذلة: لا تفعلوا الشر، كونوا مخلصين، قاوموا عواطفكم.. إلخ. يعتمد الراوي - في الوقت نفسه - سلماً تقويمياً للصفات السيكولوجية، وهي التي تدفعنا إلى الاحترام أو الحذر من فالمون ومورتوي (لقوة ذكائهما، وموهبتهما في الاستبصار)، أو يدفعنا إلى تفضيل تورفيل على سيسيل دي فولانج.

إن صورة الراوي ليست صورة معزولة، فمنذ ظهورها في الصفحة الأولى تكون مصحوبة بما ندعوه «صورة القارىء». إن علاقة هذه الصورة مع قارىء معين علاقة واهية، مثلما هي علاقة صورة الراوي مع الكاتب الحقيقي. لكن كل واحدة منهما تستند إلى الأخرى استناداً تاماً، فما أن تبدأ صورة الراوي بالظهور واضحة أشد الوضوح، حتى ترتسم صورة القارىء المتخيَّل بكثير من التحديد. وهاتان الصورتان تميزان كل عمل تخييلي. إن وعينا بأننا نقرأ رواية ولا نقرأ وثيقة، يدفعنا إلى أن نلعب دور القارىء المتخيَّل. ويظهر في الوقت نفسه الراوي الذي ينقل إلينا السرد، لأن السرد نفسه متخيَّل كذلك. هذا التساند يؤكد القانون السميوطيقي القائل إن «أنا» و«أنت»، أي مرسل المنطوق ومتلقيه، يظهران معاً دائماً.

تأخذ هذه الصورة شكلها فوق قاعدة من المواضعات التي تحول الحكاية إلى خطاب ومجرد كوننا نقرأ الكتاب من البداية إلى النهاية (أي كما أراد الراوي) يلزمنا بأن نلعب دور القارىء. إن الرواية المكتوبة بواسطة الرسائل تنقص هذه المواصفات - نظرياً - إلى أدنى حد: لنتصور أننا نقرا مجموعة رسائل حقيقية حيث لا يتكلم فيها الكاتب أبداً، ويغطي الأسلوب المباشر مجمل العمل الأدبي. لكن عندما كتب لاكلو «تنبيه من الناشر» يكون قد هدم هذا الإيهام. كما أن وجود عدد من الرؤى المختلفة هو تذكير آخر بحقيقة الكتاب. وهكذا يعي القارىء دوره من لحظة شعوره بأنه يعرف أقل أو أكثر من الشخصيات، لأن هذا الوضع يتناقص مع حالة المحاكاة في الواقع المعيش.


ملحق

المجازات
والصور البلاغية

I. البلاغة في حالتها الحاضرة :

تعلمنا منذ زمن قريب، أن اللسانيات علم مستحدث، ولد في بداية القرن التاسع عشر على يد الاخوة شليغل، وخاصة على يد رائديَ اللسانيات الهندو ـ أوروبية بوب وراسك. وكان تطوره واضحاً: خطاً مستقيماً يصل النحاة الجدد. ثم جاءت الثورة السوسرية التي شقت الطريق أمام اللسانيات «الحقيقية» اللسانيات البنيوية. إن بضعة أسماء قليلة الأهمية عبرت ظلام الدهور السابقة، وندرة من الأسلاف لم يتعمقوا الأمور.

من الخطأ الاعتقاد بأن هذه الصورة كانت لكل لغوي على حدة، لكن المؤكد أنها كانت، بشكل أو بآخر، واسعة الانتشار، وما تزال آثارها بادية حتى أيامنا هذه. لكننا نلاحظ تبدلات مفاجئة قد حدثت في التطور الحالي لهذا العلم، واستطاعت بعض الأذهان الثاقبة أن تغير هذه الصورة بجهودها الدائبة. وأدركنا اليوم أن تاريخ التفكير حول اللغة قد بدأ في نفس الوقت مع تاريخ كل ثقافة انسانية، ويرتسم أمام أعيننا تراث عريق. تراث غني لكنه مجهول، ويجب علينا اعادة تأويله وتقويمه. إنها لمحة جذابة لكنها عسيرة. فهي تقتضي الجمع بين عدة معارف تنتمي إلى مختلف العلوم الممتدة من الفلسفة إلى النحو.

وتشغل البلاغة مكاناً رفيعاً في هذا التراث. لئن كانت البلاغة أو إشارة إلى وعي الإنسان بلغته، فقد عرفت عدداً من النهضات والسقطات، ثم انهارت بخفاء، ولكن بشكل نهائي ـ كما يبدو ـ خلال القرن التاسع عشر. يمتد حقل البلاغة على مساحة أوسع من حقل اللسانيات المعاصرة. ولكنها لا يغطيها تماماً. وما يزال الاجراء البلاغي إلى أيامنا، الوسيلة الوحيدة التي نملكها للتعريف بمظاهر اللغة الأساسية، والمؤكد أنه ينبغي للسانيات أن تهتم بالمسائل التي أثارها النقاش الحاد بين البلاغيين.

هكذا الحال مع الظاهرة التي ندعوها باسم «المجازات» أو «الصور» البلاغية. وقد أصبح شائعاً ــ مع موت البلاغة ــ الاستهزاءُ بكل محاولة للتصنيف، بهذا الفكر المدقق الحريص على إلصاق بطاقة على أدق لمحة من تفاصيل المعاني. والظاهر أن هذه هي العقيدة المنسوبة إلى فيكتور هيغو:

«التعليق والمجاز والتقليل ترتعش خوفاً

صعدت فوق نُصب أرسطو، وأعلنتُ

أن الكلمات متساوية، حرة، راشدة».

إننا ننسى أن هذه الصور البلاغية تساوي «شيئاً ما» فعلاً، ومنذ أن اتخذت أبحاث اللغة شكل العلم وجب علينا أن نجد لهذه الصور تفسيراً

جديداً، فقد أصبح التفسير القديم بلا جدوى. ولكننا عندما رفضنا الطريقة في معالجة المشكلة، لم نلحظ أننا رمينا المشكلة ذاتها أيضاً. وهكذا بدأت المرحلة الدلالية في اللسانيات، التي لا نكاد ندرك عواقبها في أيامنا هذه. إن تأملات البلاغيين حول المجازات والصور كانت من ضمن علم المعاني فعلاً. وعندما أبى أوائل اللسانيين المحدثين أن يكونوا خلفاء البلاغيين، فإنهم حكموا على علمهم بالعمى أمام أجزاء كبيرة من مواضيع هذا العلم، أكان هذا لأن منشئي الدراسات ـ الهندو ـ أوروبية قد غاصوا في التاريخ، على حين كان البلاغيون أساساً تزامنيين synchronistes .

لكي ندرس المفهوم البلاغي للمجازات والصورة فقد اخترنا شريحة واحدة من التاريخ هي: القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر في فرنسا. إن ما يبرر هذا التحديد هو كون موضوعنا مقتصراً على قسم معين من البلاغة: فنحن نعلم أنه منذ العصر الكلاسيكي بدأت البلاغة تتناسى كل الأجزاء. ما عدا zlocutio الصياغة. هذا الجزء الذي زاد غناه في الامتداد والعمق. لقد وجّه البلاغيون الفرنسيون أبحاثهم حول لغة المجاز في دروب جديدة، دون أن يكونوا أتباعاً مقلدين للقدماء، يدفعهم إلى ذلك تطور الفلسفة والنحو.

تمتاز من مجموع بلاغيين هذا العصر شخصيتان هما: ديمارسيه وفونتاني. ويمكن اعتبار ديمارسيه أكبر عالم لغة فرنسي في القرن الثامن عشر. وقد ترك لنا ــ بالاضافة إلى مؤلفاته النحوية ــ كتاباً قيماً «عن المجازات». اعتبر لزمن طويل، أحد روائع هذا العلم. وقد أعاد فونتاني في مطلع القرن التاسع عشر نشر كتاب ديمارسيه مع حاشية بحجم المتن الأصلي. وبعد سنوات نشر دروس البلاغية الخاصة به، في مجلدين. وهي تعتبر موسوعة حقيقية عن الصور والمجازات.

(ستكون الإشارة إلى هذه المؤلفات باستخدام الاختصارات التالية:

دت = ديمارسيه: «المجازات، أو تعدد المعاني للكلمة الواحدة في اللغة ذاتها»، باريس، 1730.

س ر = طبعة فونتاني عام 1818 : «مجازات ديمارسيه مع حاشية عليها».

م س = فونتاني، «كتيب كلاسيكي لدراسة المجازات، أو مبادىء علم معاني المفردات»، باريس، 1821، ومرجعنا هو الطبعة الرابعة، 1830.

ف د = فونتاني، «صور الخطاب ما عدا المجازات» باريس، 1827.

لقد اكتفينا في دراستنا الحالية، بهذه المؤلفات المذكورة، لأن البلاغيين الآخرين في زمانها، كانوا عيالاً عليها (برأي معاصريهم)، وخاصة على مؤلفات ديمارسيه.

تتراءى من وراء صفحات هذه الكتب شخصيتان مختلفتان تماماً. فنصوص ديمارسيه غنية بالملاحظات النابهة غير المتوقعة. لكنها معروضة على غير نظام، لأن كاتبها يعلن عن كراهيته لكل ضروب التصنيف. وتدعو سعة موضوعاته إلى الدهشة: فنجد في هذا الكتيب مثلاً، ملاحظات عن المظاهر اللسانية تدور حول: المثل واللغز. ويبدو فونتاني بالنسبة إليه على صورة المعتقد للمذهب الآلي: Mecaniste. فهو أستاذ واعٍ لعمله، هدفه الأول توضيح مبادىء التصنيف التي يطبقها حرفياً دون الاهتمام كثيراً بالقيمة الداخلية للظواهر. إن فكره الصِنافي البحت أدى به إلى التفرقة الأساسية بين ضربين من المجاز: الصور المتكونة من كلمة واحدة، والصور الجامعة لعدة كلمات. فالتشخيص مثلا يوجد في الصور المتكونة من عدة كلمات («الفضيلة تقنع وتحيا على القليل من النفقة») بينما توجد الاستعارة في الصور المتكونة من كلمة واحدة («الزمان هو أكبر مواس») هذا الخطأ يطبع التفكير الشكلي لكتابات فونتاني. ولكن لا نظنن أن هذا العالم الصِنافي يجهل كل دينامية اللغة [*] .

(*) : يورد المؤلف هنا أمثلة على تفكيره التحويلي من النحو الفرنسي لا نجد ما يقابلها في النحو العربي (م) .

إن حاشية فونتاني هي اقرار بفضل ديمارسيه وانتقاد لاضطراب مصطلحه. وقد يطال الانتقاد أحياناً موضوع البحث ذاته. ينظر ديمارسيه إلى حقل البلاغة بنفس الطريقة التي ينظر بها «علماء الألفاظ» المعاصرون، إلى موضوعهم: «أي أنها معرفة الفوارق المعنوية للكلمة الواحدة المستعملة في اللغة ذاتها» (دت، ص ق). فيصبح تعدد معاني الألفاظ وترادفها بحثه الرئيسي، أما المعنى الوحيد الذي لا يلتفت إليه فهو «المعنى الحقيقي» أي المعنى الاشتقاقي. تصنف دراسة المجازات تلك - بحق - إلى جانب العلوم اللسانية الأخرى: كالتركيب، و«مقدمات التركيب» (= علم التشكل)، و(التطريز = علم الأصوات).. الخ. يعتبر ديمارسيه هذه الدراسة جزءاً من النحو: «لأن مهمة النحو تحديد الدلالة الحقيقية للألفاظ، والاشارة على معنى استخدامها في الخطاب» (دت، ص22).

اعتقد فونتاني أنه قد وقع في هذا البرنامج على تناقض منطقي لأن «الكلمة الواحدة لا يمكن أن يكون لها «معنى حقيقي» سوى معناها البدائي» (س ر، ص44). ويدور موضوع البلاغة - كما يراه - حول المعاني المجازية. لكن هذه المعاني أقل من تلك التي يدرسها ديمارسيه على اعتبارها غير - اشتقاقية. وهكذا تفسح البلاغة المجال لعلم الألفاظ الذي يشتغل بالمعاني الحقيقية. وبذلك يطرح فونتاني مسألة ما تزال معاصرة بالنسبة لعلماء المعاني وهي: كيف نتعرف على وجود معنيين خاصين بسبب تأثير السياق على المعنى نفسه؟ وإليك معايير فونتاني: «يكون معنى الكلمة حقيقياً، إذا لم تدل

يمكن تلخيص النقاش حول حدود موضوع البلاغة بالطريقة الآتية:

معنى اشتقاقي	معان منحرفة	ديمارسيه
معان حقيقية	معان مجازية	فونتاني

(يشير القسم الأيسر إلى موضوع البلاغة).

المدهش أن جزءاً من المعنى (القسم الأيمن من اللوحة) لم يهتم به أحد منهما فنصل بذلك إلى المبادىء الرئيسية لعلم البلاغة.

II - اللغة المجازية

لكي توجد لغة مجازية لابد من وجود لغة طبيعية تقابلها. وإن أسطورة اللغة الطبيعية تجعلنا نفهم أسس البلاغة، وفي الوقت نفسه، أسباب موتها. يعتقد البلاغيون كما يعتقدو النحاة من العصر الكلاسيكي بوجود طريقة بسيطة وطبيعية للكلام غير محتاجة إلى الإجراء لأنها بديهية. أما موضوع البلاغة فهو ما ينزاح عن هذه الطريقة البسيطة في الكلام. لكن أحداً لم ينصرف إلى مناقشة هذه الطريقة البسيطة. فالمعرفة التي يقدمها إلينا البلاغيون معرفة نسبية عن شيء مجهول.

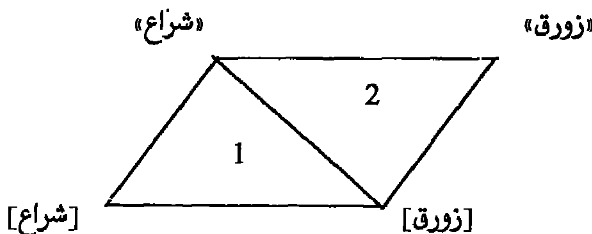
كانت هذه المسألة تدور في أذهان البلاغيين، وسوف نرى أن ديمارسيه يوغل في محاولته لتحديد جوهر اللغة المجازية، لكن المفهوم الشائع هو أن اللغة المجازية تضاد اللغة الطبيعية، وكان فونتاني المعبّر عنه: «تبتعد الصور المجازية عن الطريقة البسيطة، الطريقةِ المألوفة والمشتركة للكلام، بحيث يمكن استبدالها بعبارة أكثر إلفاً وشيوعاً» (س ر. ص. 3 ـ 4).

تلك هي الأسباب العميقة لانحطاط البلاغة. فمع مجيء الرومانتيكية ومن بعدها الثقافة الحديثة، توقف الاعتقاد بوجود ثنائية «الطبيعي ـ الاصطناعي» داخل الخطاب. إن كل شيء طبيعي، أو كل شيء اصطناعي، لكن لا وجود للكتابة في درجة الصفر. ولا وجود لكتابة بريئة. واللغة الأكثر

حياداً تحمل من المعاني ما تحمله التعابير الإطنابية. وهكذا تزعزعت قواعد البلاغة فأصبح انهيارها نتيجة منطقية.

لقد أخذ على فونتاني معاصروه إعلانَه أن كل أساليب الكلام تتميز عن الطريقة «البسيطة والمشتركة» غير الواضحة، ويتساءلون عن صفات هذا الخطاب المعياري «الطبيعي» الذي لا لون له ولا حياة فيه. (نستطيع أن نكون فكرة عنه عندما نقرأ «ترجمة» الصور إلى لغة «بسيطة» في كتيبات البلاغة). لكن فهم البلاغيين هذا يقابل بالترحاب اليوم، ونحن نغفر لهم إيمانهم بـ«الطبيعي»، لأنه خلف لنا وصفاً لعدد هائل من الظواهر اللسانية. ولحسن الحظ أن هذا النهم كبير بحيث نتساءل أحياناً هل المسألة تتعلق بطريقة بسيطة للكلام أم بطريقة بسطية للتفكير أيضاً. «ما يمكن أن تقوله إيفيل في مسرحية ايفجيني لراسين، بكلمتين قد وسّعته في عشرة أبيات» (س ر، ص. 221) تصور — الإيجاز هو كذلك جزء من الطريقة البسيطة في الكلام.

قبل النظر في معايير البلاغيين لتحديد التعارض بين الطبيعي — المجازي، نود أن نفحص التقنية المستخدمة لاكتشاف الصور وتحديدها. هذه التقنية معروفة لدى اللسانيين المعاصرين تحت اسم: «الاستبدال». والواقع أن سيرورة الإجراء البلاغي قائمة على استبدال أحد أجزاء الجملة بعبارة مغايرة، بحيث لا يتبدل معنى هذه الجملة. ولكن بما أن الثابت غير محدد تماماً فيمكن الحديث عن استبدالين مختلفين: الأول قائم على المعنى، والثاني على الشكل. مثاله: الصورة المؤلفة من «شراع» عوضاً عن «زورق»:



لدينا إذن إمكانيتان للاستبدال. إما أن نحتفظ بكلمة «شراع» كثابت، ثم نقيس المسافة بين معنييها ـ معنى «شراع» ومعنى «زورق» (المثل 1)، أو نحتفظ بالمعنى (الشيء) «زورق» كثابت، ثم نقارن بين كلمتي «شراع» و«زورق» اللتين تشيران إليه (المثل 2).

هذا الاختلاف ليس له صياغة واضحة لدى البلاغيين، ونراهم يستخدمون كلا الاحتمالين على التناوب: بالنسبة إلى الاستعارات يقارنون بين مختلف معاني الكلمة الواحدة (دراسة لتعددية المعنى). أما بالنسبة إلى Metonymies المجازات المرسلة (وعلاقتها المحلية) وsynecdoques المجازات المرسلة و(علاقتها الجزئية)، فيقيمون العلاقات بين المصطلحين (دراسة الترادف). فالدراسة الأولى ليس لها سوى حقل واحد أقل اتساعاً لأنها لا تتعلق إلا بالصور التي تتضمن تغييراً في الدلالة (المجازات). على حين أن الدراسة الثانية تبقى صالحة للجميع.

إن استخدام هذه التقنية وحدها في اجراء الصور البلاغية يوضح صفة هامة من صفات التفكير اللساني لتلك الفترة: إن للبلاغيين وعياً استبدالياً للخطاب. ففي كل لحظة من لحظات الخطاب توجد إمكانية الاختيار بين متبدلَين على الأقل: بين العبارة المجازية (المعيَّنة) والعبارة الطبيعية (غير المعيَّنة). إن فكرة النظام في التجاور غائبة. ها هنا يتجاوز ديمارسيه أيضاً الفكر البلاغي المألوف فيصرح مراراً أن الصورة تتولد من توليف جديد للكلمات، وليس فقط من اختيار معين لها: «لا تكتسب الكلمات معناها المجازي إلا بتوليف جديد بين العبارات» (دت، ص. 162). لكن هذه الفكرة لم تجد صداها في التحليلات التطبيقية التي قام بها.

لنلتفت الآن إلى مقالات البلاغيين في تفسير التعارض بين اللغة الطبيعية / واللغة المجازية. فقد قدمت عدة تأويلات:

1. المنطقي / غير المنطقي: طبقاً لمفهوم كثير الذيوع فإن اللغة الطبيعية تتميز ببنيتها المنطقية. على حين أن اللغة المجازية هي انحراف باتجاه غير المنطقي. لكننا

إذا استطعنا أن نعرض الصور البلاغية على اعتبارها تعابير غير منطقية، فإنه يصعب علينا كثيراً تحديد الطابع المنطقي للخطاب المشترك.

وشيء آخر: «هذا النوع من التضخيم الذي يفصّل أو يراكم في الجملة الواحدة عدداً من الأفكار الثانوية المستخصلة من نفس المضمون» (س ر. ص. 221). هذا هو خطر مفهوم «المنطقي». يجب أن نفترض عدداً كبيراً من الاستجابات بأنها منطقية لكي نتمكن من تقديم كل الصور على اعتبارها انزياحات. ولماذا يكون الإيجاز في تقديم التفاصيل أدنى إلى المنطق ولا يكون الاسهاب في تقديمها كذلك منطقياً؟ إننا نخاطر كذلك بتجاوز حدود المجال اللغوي للدخول في الحقل العام للسلوك.

يختفي هذا الخطر عندما تكون الصورة المذكورة مؤلفة من بناء تركيبي. في هذه الحالة يقترب الشكل المنطقي المطلوب مما ندعوه اليوم «القضايا الذرية» أو «النووية». لذلك يرى فونتاني صورة بلاغية في الحوار التالي:

«ماذا تريده أن يفعل ضد ثلاثة؟

ـ أن يموت».

فعبارة «أن يموت» ليست طريقة منطقية في الكلام. والشكل الأساس بالنسبة إلى فونتاني هو: «إن ما أريده هو أن يموت». هذا الشعور الدينامي باللغة قد أفسده نقص في التمحيص اللغوي الذي خضعت له الصور المتقاربة. فنجد ديمارسيه يصرّح أن الصورة «عاش من عمله» منقولة عن الصورة الأساس: عن الصورة الأساس: «عاش بواسطة عمله».

إن علاقات البلاغيين مع المنطق لا تقتصر على هذا التقارب الغائم أصلاً. وليست غاية الإجراء البلاغي تصنيف الأمثلة فحسب، بل تقديم تفسير لها. وبمعنى أدق: الارتقاء بكل صنف من الأمثلة إلى مرتبة النموذج. إن التمييز مثلاً بين: الشكل المضمون، البعض، الكل.. إلخ داخل الـMetonymie، لا يستخدم لتجميع الصور الموجودة سابقاً فحسب، بل

يستخدم كذلك لتحديد الوسائل المساعدة على إبداع صور جديدة. ويدرك البلاغيون ـ مع ذلك ـ أن تلك الصيغ لا تؤدي بالضرورة إلى إبداع هذه الصور البلاغية أو تلك، وأن كل شيء يعتمد ـ في نهاية الأمر ـ على تلك القوة البديهية المتفلتة عن السيطرة التي يدعونها: الاستعمال. ويشف التصريح التالي لديمارسيه عن الإحساس بالمصير المأساوي لعالِمه البلاغة الحائر بين الإجراء البلاغي وبين «عبقرية اللغة» المتمردة على الفهم: «لا يذهبن بكل الظن إلى أنه يمكن استخدام اسم في مكان آخر، سواء عن طريق Metonymie أو synedoque، بل يلزمك أمر هو أن تكون العبارات المجازية مقبولة في الاستعمال... فإذا قلت: إن الأسطول يتكون من مئة صار أو مئة مجذاف بدلاً من قولك: مئة شراع مجازاً عن مئة سفينة، فقد يُستهزؤ بك. فلا ينوب أي جزء كان عن الكل، ولا ينوب كل اسم عام عن نوع خاص، ولا كل اسم فصيلة عن صنفها. إن الاستعمال وحده يمنح هذا الفضل لأي كلمة يشاء دون غيرها» (دت، ص. 127).

2 ـ الشائع / والنادر: لن ندهش، إذا وجدنا لدى البلاغيين تفسيراً ثانياً نراه لدى الأسلوبيين المعاصرين. في هذه الحالة نصف عبارات اللغة. «الطبيعية» بأنها كثيرة الشيوع على حين أن الصور البلاغية أقل شيوعاً. وبذلك يمكننا تأويل «الطريقة المشتركة «المألوفة» لفونتاني الذي يعلن كذلك: نستطيع أن نقدم ألف مثال على أن الصور الأكثر شروداً تزول عنها صفة الصورة عندما تبتذل بالاستعمال» (س ر. ص. 5 ـ 6).

لكن تهافت هذا المعيار لم يغب عن انتباه البلاغيين: فليست كل التعابير النادرة صوراً بلاغية، وليست كل الصورة البلاغية تعابير نادرة دوماً. إنه ديمارسيه الذي يهاجم بعنف هذا المفهوم الشائع: «ليس صحيحاً أن الصورة تبتعد عن اللغة العادية للناس، والصحيح أن طريقة الكلام بدون

صورة هي البعيدة. هذا إذا أمكننا أن نصنع خطاباً خالية تعابيره من الصور» (دت، ص.3).

من أجل الاحتفاظ بمبدأ الشيوع استبدل فونتاني بعدئذ، الشيوع المطلق بالشيوع النسبي: ليس شرطاً أن لا تكون الصورة البلاغية عبارة عامة، لكن يجب أن تكون أقل عمومية من عبارة أخرى تحمل نفس المعنى «لئن جعلت كثرة الاستعمال الصورَ مشتركة أو مألوفة، فإنها لا تستأهل الاحتفاظ باسم الصور إلا إذا كان استعمالها حراً، لا يفرضه الاستخدام اللغوي» (م س، ص. 56).

ولا جدوى من التذكير بأن هذا هو النقاش الدائر اليوم في الدراسات الاسلوبية والدلالية.

3 . غير القابل للإجراء/ القابل للإجراء : اذا كان الزوجان السابقان من المفاهيم غير ملائمين للإجراء البلاغي، فكيف نتوصل الى اكتشاف الصور البلاغية؟ هاهنا يقدم الينا ديمارسيه إجابة جديرة بالاهتمام لم يقبلها غيره من البلاغيين. لقد لاحظنا أن الصور بالنسبة إليه هي مشتركة مثل غيرها من العبارات، وهي «طبيعية» مثلها. لكن مايميزها عن بقية ضروب الخطاب أنها قابلة للإجراء البلاغي، على حين أن الخطاب الطبيعي يظل غير قابل لهذا الاجراء، واليك توضيحه: «إن أساليب الكلام التي لم يلاحظ فيها النحاة والبلاغيون صفة أخرى غير صفة الإعراب عن الفكر، تدعى ببساطة: جملاً أو عبارات أو فقرات. لكن التي لاتعبر عن الأفكار فحسب، بل عن أفكار منطوقة بطريقة خاصة، تضفي عليها طابعاً معيناً، هذه أدعوها صوراً بلاغية» (د ت،ص 9).

إن الخطاب الذي يطلعنا على الفكر فحسب هو خطاب غير مرئي، ويستحيل لذلك إجراؤه بلاغياً. ولا تنسى أن الفكر ينتمي الى «الطبيعي»، وهو بالتالي بديهي، ولا يجد البلاغي شيئاً يقوله عنه. فالخطاب الخالي من الصور هو خطاب تام الشفافية، ولذلك هو غير موجود. هنالك تبرز الصورة البلاغية وكأنها رسم منقوش على هذه الشفافية، ويتيح لنا هذا الرسم ـ لأول مرة ـ فهمَ الخطاب بذاته، وليس باعتباره وسيط الدلالة فقط. إن «الطابع الذاتي» للخطاب ـ وهو ماندُعوه اليوم الوظيفة الشعرية ـ يجعله كثيفاً كالثياب فوق جسم غير مرئي. وبذلك نستطيع مشاهدته للمرة الأولى. فوجود الصور يساوي وجود الخطاب، وهذا مايميزها ويبرر وجودها.

نستنتج، انطلاقاً من هذه الملاحظات، أنه يوجد قطبان في الوعي الإنساني للغة: الخطاب الشفاف والخطاب الكثيف. فالخطاب الشفاف هو الذي يشف عن دلالته ولكنه غير مدرك بذاته: فهو لغة فائدتها الوحيدة «التفاهم». وفي مقابله نجد الخطاب الكثيف المغطى بعدد كبير من «الرسوم» و «الصور» التي لاتكشف عما وراءها. فهو لغة لاتحيل الى أية حقيقة، وهي مكتفية بذاتها. وكل المنطوقات اللسانية تسبح في الفضاء الفاصل بين هذين القطبين، وقد تدنو من أحدهما أو تبتعد عن الآخر.

تظهر هُنا وظيفة جديدة للبلاغة هي: خلق الوعي لدينا بوجود الخطاب. واللغة التي لا تستخدم إلا لتبليغ شيء ما، لاوجود لها لأنها مطموسة في وظيفة الاتصال. وليس محصن مصادفة أن نرى السوفسطائيين اليونان يكتشفون وجود الخطاب والبلاغة بآن واحد: فوظيفة البلاغة هي وصف المظهر المدرَك للخطاب الانساني. ونستطيع أن نفهم الآن النبرة الخاصة التي يصطنعها ديمارسيه عندما يحدثنا عن الصور: «توجد المجازات في لغة الكلدان ولغة المصريين ولغة اليونان ولغة اللاتين. وما تزال شائعة بين أكثر الشعوب تخلفاً. لأن كل هذه الشعوب تجمعها صفة البشرية» (دت. ص 582) فاستخدام الصور البلاغية يرقى الى مرتبة الصفات المميزة للإنسانية، لأنه يساوي وعي الانسان بوجود خطابه.

4 . المحايد/النفيس/الفاسد: إن معيار «الإجرائية» البلاغية الذي ناقشناه ينطبق على كل الصور البلاغية دون تحديد لعددها: فالصورة هي ماتم تأسيسها على أنها صورة لكن هذه الخاصية لاتعطينا وصفاً واضحاً لجوهر الصور البلاغية، ويدفعنا الى مناقشة معيار أخير مقترح. إن إحدى الملامح الشائعة للتفكير البلاغي أنه يخلط غالباً بين الـ Descriptif الوصفي والـ Prescriptif التعليمي. وإنطلاقاً من هذا الخلط تعتبر صورة كل مايفيد أو يقدم صفات إيجابية إلى الخطاب. كما أن لدينا صوراً تحدد بأنها الطرق التي تجعل الأشياء مرئية، ملموسة (وصف مؤثر: Hypotypose)، أو أنها تطابق بين العبارة والفكرة (الإنسجام: Harmonisme)(ف د، ص . 185) دون أن يقدموا لنا وصفاً للقاعدة اللسانية للصورة.

ماكان ينبغي لنا التوقف عند هذا المعيار لولا أنْ تولد عنه معيار آخر جذب إليه أنظار اللسانيين في وقتنا الحاضر. في كل كتاب عن البلاغة، وبعد المقاطع التي تمدح مزايا اللغة المجازية، يأتي مقطع مخصص للإفراط في المجازات. فيشار هنا إلى الخطورة الناجمة عن سوء استخدام المجازات، لأنها تفسد الخطاب ولا تحسنه. لماذا تكون الصور سلاحاً ذا حدين يستعمل في الشر اذا لم يستخدم في الخير؟ فالصورة والخطأ هما أحد طرفي الثنائية، ويقابلهما التعبير الصائب، المعياري. وإن سهولة انزلاق الصورة الى الخطأ قد عبر عنها فونتاني بقوله: «من السهل أن تجد في كل هذه الأمثلة الحالة التي يغدو فيها «التقديم والتأخير» صورة بلاغية. وذلك عندما يؤدي الى الزيادة في قدرة العبارة وجمالها وسحرها. ولكن هل يكون أحياناً نوعاً من الخطأ؟ نعم. عندما لايؤدي الى الزيادة في المؤثرات المذكورة».(س ف، ص. 26). فالصورة

هي المخالفة لمقاييس اللغة، ولكنها لاتعتبر مخالفة الا اذا فقدت المبررات الجمالية. وتوجد لنا صورة خاصة وظيفتها تحييد الخطأ الحادث في الصور الأخرى: إنه التصحيح Correctif، أي العبارات مثل: «اذا افترضنا، أو، اذا صح قولنا هذا...» الخ (د ت، ص 149).

يمكننا أن نصنف كل صورة ــ في هذه الحالة ــ بأنها المخالفة لقاعدة خاصة من قواعد اللغة. وإن هذه القاعدة لم تسجلها كتب اللغة في أغلب الأحيان. هاهنا ينفتح أمامنا باب غير متوقع لدراسة اللغة، وهو الذي ولجه جان كوهن في تفسيره للصور البلاغية في كتابه: (Structure du langage poetique - Paris، 1966). إن حقل هذه المخالفات يقع بين ماهو «غير نحوي» وبين «غير المقبول» في اللغة. وقد حدده فونتاني كالآتي: «إن عبقرية اللغة كامنة في أنها تسمح أحياناً بالابتعاد عن الاستعمال المألوف أو بشكل أصح تسمح وتقر استعمالاً غير شائع أو مألوف. واذا كانت لاتقبل أبداً بالفوضى الحقيقية فإنها تقبل بعض التغيير في النظام. وهذا نظام، وترتيب جديد وخاص جداً» (ف د، ص 19).

لدينا إذن معيار أكثر صلابة وتحديداً من سابقيه، وبفضله نستطيع الاقتراب من المثل الأعلى الذي يحلم به البلاغيون الساعون الى أن يجعلوا من كل صورة بلاغية مثالاً نموذجياً وندرك مع ذلك أننا لانستطيع استخدامه دائماً لأن بعض مظاهر الخطاب لاتعتبر قواعد ثابتة.

سؤالنا الأخير عن وضعية Statut اللغة المجازية هو: ما الأثر الدلالي للصورة؟ إن هذا السؤال هام فيما يتعلق بالصور المجازية، أي تلك التي تثير في الذهن معنى آخر للكلمة غير معناها الوارد في الجملة. فإذا قلت «شراع» بدلاً من «زورق» فما العلاقة القائمة بين المعنيين الإثنين لكلمة «شراع»؟ يميل البلاغيون الى اعتبارها علاقة تعويض بسيطة وتامة (فيختفي تماماً المعنى الأول لكلمة شراع). ولكنهم عندما يناقشون المجازات الفاسدة يطالبون

بالتناسق على مستوى المعاني المجازية، وكذلك على مستوى المعاني الحقيقية.

«مدّي يد الأمل إلى هذا القلب المهجور.».

ويتعجب فونتاني قائلاً: «أي شيء أكثر إستحالة من اليد الممدودة الى القلب؟» (م س.ص. 240).

لكن الإستحالة قائمة على مستوى المعنى الحقيقي، على حين أن الكلمات واردة هنا على المجاز. لذلك يقدم فونتاني صيغة أكثر حذراً: «إن الكلمة المستخدمة في المجاز، ذات دلالة حقيقية سابقاً، ولا مانع يحول دون احتفاظها بها الى جانب المعنى الجديد»(س ر،ص. 40).

يجب الإقرار بأن علم المعاني الحالي لايملك بعد وسيلة محددة لوصف هذه الظاهرة الأقرب الى تشاكل المعاني منها الى التعويض (ونترك الحديث عن الإيحاء «الأدب» الذي يبرز في الوقت نفسه).

III. محاولة تصنيف.

إن كل عالم بلاغة محدث يجد نفسه مضطراً الى اقتراح تصنيف جديد للصور البلاغية. وان هاجس البلاغيين هو الحاجة الى التصنيف واعادة التصنيف. وقد تركوا لنا محاولات عديدة نستنكرها اليوم لأن مبادئها التصنيفية غير مقنعة أبداً: فهذه الظواهر قد تم الحكم عليها، غالباً، إنطلاقاً من مبادىء غير لسانية.

إن التصنيفات القديمة سيئة. وربما يكون التصنيف عديم الجدوى؟ هذا يعتمد على الدور الذي نعطيه للتصنيف. لئن كان التصنيف يرمي الى اظهار الملامح الملائمة للظاهرة بمقارنتها مع غيرها أو بمعارضتها لها، فلا داعي الى الانتقاص من التصنيف. ولئن كان التصنيف يقصد الى فرض صورة ساكنة (ستاتيك) على الظاهر واعتبارها واضحة أشد الوضوح، انطلاقاً من توزيعها

هذا الى طبقات، فإننا نخشى عواقب الفكر الصنافي. فلا نحرمـن أنفسنا مـن تصنيف جديد للصور البلاغيـة، شـريطة أن يكـون لكلمـة «تصنيـف» معنـى قريب من كلمة معرفة.

لقد أشرنا في الفصـل السـابق الى معيـارين يمكنانـنا مـن تعريـف الصـور البلاغية. كان الأول معيار «الإجرائية» البلاغية: فالعبارة تغـدو صـورة عندمـا نتمكن من إجرائها. والواضح أن هذه الصور تؤلف طبقة مفتوحة لاستقبال كل شيء لساني منذ لحظة قبوله للإجراء البلاغي. ويقتصر بحثنا هنا على الصور التي استخلصها البلاغيون الكلاسيكيون.

يشمل هذا المعيار كل الصور البلاغية الموجودة، ونستطيع تسميته المعيـار الضعيف. وقد رأينا من ناحية أخرى أن عدداً كبيراً من الصور يمكن إجـراؤه باعتباره منحرفاً عن قاعدة من قواعد اللغة، ملفوظة كانت أم ملحوظة. وهـذا المعيار لاينطبق إلا على قسم مـن الصـور وسـوف ندعوهـا مـن الآن فصـاعداً: المعيار القوي.

لدينا إذن مجموعتان من المجاز: هذه التي تحتوي على قصـور لغـوي، وتلك التي لاتحتوي عليه. فندعو المجموعة الأولى هي فرع عن الثانية طبعاً.

لننظر أولاً في القصورات. لقد سبق لنا القول إننا لانقابل كل قصـور مـع «العبارة الحقيقية» ولكن نقابله مع القاعدةاللغوية المنتهكة. وطبقاً لطبيعة هذه القاعدة فإننا نميز بين أربع مجموعات من أوجه القصـور تنتمـي الى الميـادين التالية: صلة الصوت ـ المعنى، والتركيب، والدلالة، وصلة الإشارةـ المرجع.

1 ــ الصـوت ــ المعنـى: يمكننـا التميـيز هنـا بـين صنفـين فرعيـين: فـرع المخالفات لقواعد الانحراف (التشكل الصوتـي) الخـاص بلغة ما، أي (الصور البلاغية الملفوظة)، وفرع المخالفات لمبدأ التوازي بين الصوت والمعنـى. ويمكـن صياغـة هـذا المبـدأ كـالآتي: اختـلاف الأصـوات يســاوي اختــلاف

المعاني، والأصوات المتشابهة تـؤدي المعـاني المتشـابهة.
فالجنـاس بأنواعـه والسـجع (وكذلـك القافيـة) هـي
مخالفات لهذا المبدأ. لأننا نجد تقارباً في الأصـوات دون
وجود تقارب في المعاني.

الواضح أن هذه المباديء أو القواعد التي نريـد إقامتهـا ليسـت موجـودة حتماً في أي نظرية لسانية. إن الناطقين بلغة من اللغات يحسون بهذه الصور المذكورة على اعتبارها تحتوي قصوراً.

2 ـ التركيب: لقد احتفظت النظرية التركيبية بأسماء بعض الصور البلاغية
لتدل على بعـض صيغهـا الخاصـة مثـل الإيجـاز بـالحذف،
Ellipse (حذف جزء من الجملة) و Reticence (الجملة غير
المكتملة). وكذلك التقديم والتأخير الذي حاول فونتاني نفسـه
إقامة قواعده المخالفة [شاهد مأخوذ من النحو الفرنسي].

وكذلك الغموض الذي أثار الانتباه في السنوات الأخيرة ودعـا البلاغيـون «المعنى المبهم» (مثاله: ينتزع عالم الفيزياء كل أسراره مـن الكـون)(*) ومعنـى كلمة «غموض» وحده يشير الى قاعدة المخالفة: كل جملة أو جزء من الجملـة يجب أن يكون له معنى واحد.

ولدينا مجموعة أخرى مـن القصـور الـتركيبي تتكـون مـن عـدة حـالات كانقطاع التعليق أو التعليق المضطرب. وأشهر الصور البلاغيـة المعروفـة هـي: Zeugma الـتي ناقشـناها في مقالـة بعنـوان: (Les anomalies semantiques»، langage، 1، 1966 «) وكذلـك syllepse الإشـتراك، وتكون في رأي فونتاني: « بأن تفهم الكلمـة ذاتهـا علـى معنيـين مختلفـين في وقت واحد»(م س.ص. 107)، وينتج عنه تعلق غير صحيح مثاله:

(*): عودة الضمير في أسراره هل هي على العالم أم على الكون؟ والجملة الفرنسية هي:
« Le physicien arrache tous ses secrets āla nature »

«je soufre.. brule de plus de feux que je n'en allumai.»

3 ـ الدلالة : يمكن التمييز هنا بين عدد من المجموعات: تتشكل الأولى مما دعوناه «القصور التأليفي»(انظر المقالة المذكورة). وهو يشمل قسماً كبيراً من الاستعارات والمجازات المرسلة المعروفة. القاعدة المخالفة هنا هي الآتية: لكي تتآلف كلمتان في عبارة ما، يجب أن تحتوي كل منهما على جزء من المعنى. وتعد محاولات البلاغيين لتصنيف هذه «الأجزاء من المعنى» أولى التحليلات المقطعية على نطاق واسع. فقد أقيمت معارضات ازدواجية بين السيمات semes (المقومات) مثل: مجرد/ملموس، متحرك/ثابت، بشري/حيواني، مادة/منتوج، موضوع معنوي/ فيزيائي، موضوع طبيعي/ اصطناعي.. الخ. والى هذه التعارضات تنتمي الصور البلاغية مثل: التشخيص او التجسيد (القائم على إنقاص سيمات البشري والموجود) أو ابداع الخرافات fabulation، وهي جميعاً استعارات تمثيلية. وكذلك المجاز المرسل hypallage الذي يضم مخالفتين اضافيتين داخل الجملة الواحدة.

لدينا مجموعة ثانية تتكون بواسطة الغموض. وقد أعلن فونتاني عن قاعدتها: «لاتكون دلالة الكلمات، مبدئياً، إلا كلمة واحدة لشيء واحد» (س ر، ص. 382). فنجد هُنا المعنى المشترك الذي هو غموض صريح، والجناس التام الذي يوجد عندما تفهم الكلمة الواحدة على معنيين مختلفين داخل المنطوق. وقد صاغ فونتاني القاعدة المخالفة:

«ينبغي في المسألة الاستدلالية، استخدام الكلمة في معناها المقرر في البداية، وإلا كان الاستدلال باطلاً» (ب ت، ص. 282). وينتسب الى المجموعة ذاتها: الإيهام (التنويه الى معنى آخر للكلمات)، والتقليد (التنويه

الى اسلوب عمل أدبي آخر)، والكنائي وهو غموض على مستوى المنطوق الذي يحتمل التأويلين معاً.

تتألف المجموعة الثالثة من الصور البلاغية القريبة من تحصيل الحاصل. والقاعدة المخالفة هي: «الالتزام بعدم استخدام الحشو». ونذكر هنا التكرار الذي هو تحصيل حاصل لافائدة منه. مثل اللغو pleonasme، وتراكم المترادفات metabole و Epilhete (الذي بيّن كوهين أنه حشو دائماً).

وتأتي أخيراً، مجموعة القصور الدلالي التي تدنو من طبقة المتناقضات، والقاعدة موجودة داخل تسمية المخالفة ذاتها: إنها الالتزام بعدم التناقض. والصورة البلاغية المساوية لها هي: Paradoxisme المفارقة. ومثالها: «لإصلاح سنوات لايمكن إصلاحها من الإهانة..». ويلاحظ هُنا أن التناقضات تقتضي التطابق في زمن الفعل للعبارتين المتناقضتين. إن عبارة «العُمي يبصرون» ليست متناقضة في رأي فونتاني لأن فيها حذفاً، وأصل العبارة: «الذين كانوا عمياً يبصرون»[*] ويضاف اليها كذلك «القياس الإضماري» وهو القياس الذي يفتقد إحدى مقدماته.

4 ـ الإشارة ـ المرجع: بالنظر الى هذه المجموعة من الصور أمكن اتصاف اللغة المجازية بأنها لغة مصطنعة. زائفة. ينقصها الصدق: والواقع أنها تتحاشى تسمية الأشياء بأسمائها على الرغم من وجود اسم دال عليها. وتبعاً للعلاقة بين الاسمين، يمكن ترتيب تفريعات جديدة. فالاسم البديل قد يكون نقيضاً للإسم الأصلي، كما في التهكم على اختلاف أشكاله. وكذلك في concession (التظاهر بإضفاء صفة على الخصم) والتردد (التظاهر بالتوقف في اتخاذ القرار). ولدينا صورة بلاغية خاصة جداً، نذكرها

(*) : يرجع إلى قضية « الاحتراز من العبث » في البلاغة العربية (م) .

هُنا وهي «التعريض» Preterition، ويتم بواسطتها التعريض بأنك لاتفعل الأمر مع أنك تفعله حقاً، مثالها:

«ولن أصف لك ضوضاء الأصوات

ولا الدم المتدفق في كل نواحي باريس

ولا الولد القتيل فوق جثة أبيه.. »الخ.

تظهر هذه الصورة في الجمل الإنجازية فقط: إنها نفي للجزء الإنجازي، أو استفهام حوله، على حين يبقى الجزء التقريري على حاله. وبعبارة أخرى: إنها تناقض مابين معنى عمل المنطوق المصرح به، وبين عمل النطق المضمر.

تتألف مجموعة ثانية حاصلة عن الكلمات التي تختلف اختلافاً كمياً عن العبارة الملائمة. إنها المبالغة والتقليل. ونشير الى أن التقليل يوضح في الوقت نفسه الإختلاف بين النفي النحوي والنفي المعجمي الذي هو التعارض. ويمكن صياغة هذه الصورة بالطريقة الآتية: إذا كان أ و ب متضادان (كلمتان تؤلفان تعارضاً). فنعوّض أ بشيء غير ب. مثاله: « فيثاغورث ليس كاتباً مكروهاً » بدلاً من « إنه كاتب محترم ».

لدينا مجموعة ثالثة تضم حالات النقص في التوافق بين الشكل النحوي المستخدم، وبين الشكل الذي يقتضيه المرجع: كما الحال في « الالتفات » (استخدام الفعل المضارع بدل غيره من الأفعال)(*) وكذلك « التجريد » (استخدام الضمير مع فعل لا يناسبه) مثاله: أن يسأل الاستاذ تلاميذه: «ماذا أنجزنا اليوم؟ » [استخدام ضمير المتكلم بدلاً من ضمير المخاطب على

(*) : الالتفات والتجريد في البلاغة العربية أوسع مما ذكر المؤلف (م) .

التجريد ـ م]. هذه الصورة تجد لها استخدامات طريفة في الأدب، كما أشار إليه ميشيل بيتور.

وينضم إليها كذلك الاستفهام الذي يغدو صورة بلاغية عندما يستخدم في غير ما وُضع له. كما أشار إلى ذلك فونتاني: «الإثبات بواسطة النفي.. والإنكار بغير نفي» (ف د، ص.157). ومثاله:

هل يستطيع كل ملوك الأرض شيئاً ضد مشيئة الله؟

المجموعة الأخيرة من صنف هذه الصور البلاغية تتميز بانعدام أي رابطة بين العبارة الملحوظة (أو الغائبة) والعبارة الملفوظة. ويكون هذا غالباً باستخدام إحدى خصائص الشيء ولوازمه بدلاً من الشيء ذاته. فينضم إليها «التلويح» و«الاستعارة المجردة» وpronomiseation وكذلك قسم من المجازات المرسلة والاستعارات.

ننتقل الآن إلى النمط الثاني الواسع من العبارات المجازية، إلى الصور بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح. في هذه الحالة لا تتعارض الصورة مع إحدى القواعد، لكنها تتعارض مع خطاب ما لا نعرف إجراءه البلاغي. ونكرر هنا الأربعة الأصناف ذاتها التي استخدمناها في تقسيم القصورات:

1. الصوت. المعنى: نرى هنا مجدداً التقارب بين الكلمات المتشابهة صوتياً مع تجاور في المعنى يرافقها. على العكس من الجناسات التامة والجناسات الناقصة. فنجد «التكرار» المفيد لمعنى، و«المقابلة» («لا يجب أن نعيش لنأكل، بل يجب أن نأكل لنعيش»)، ونجد polyptote (استخدام عدة صيغ للمفردة الواحدة) مثاله: «يا باطل الأباطيل وكل شيء باطل»! والاشتقاق وهو أن «تستخدم في الجملة ذاتها أو في الفقرة ذاتها عدداً من المفردات المشتقة من جذر واحد» (ف د.

ص. 130)، مثالـه: «لأن المتعـة مضاعفـة في خـداع الخادع».

2. التركيب :_ يضم التركيب معظم البنيات الممكنـة. لذلك نجد فيه ما يعتـبره القدمـاء صورا بلاغيـة مثـل: الإبـدال ، والمناجـاة وincidence بكافة أشكاله: (الاعتراض، الخاتمة الحكمية، القطع ، التعلق) الخ. وكذلك التعجب ، والوصل، والفصل، والإضافة، وهذه كلها أشكال متنوعة من التعليق، فلاحظ كذلك التحاور ، وهو الأسلوب المباشر الذي يعتبره فونتاني مشتقاً عن الأسلوب غير المباشر. والاستفهام الشرطي: «أتريد أن يميل إليك الجمهور؟ نوّع أسلوبك دائماً...» وهب مأخوذة عن: «إذا كنت تريد..» إلخ.

3. الدلالة : إن الدلالة - بالمقابل ــ لا تتضمن مختلف أنماط المنطوقات. لذلك نستطيع الوقوف طويلاً أمام الافتراضات الوافدة من البلاغة، ونرى من ضمنها:

«الاستطراد» وهو: مناقشة موضوع سبقت مناقشته. و«التدريج» وهو «تقديم جملة من الأفكار أو الشاعر في ترتيب يجعل ما يتبعها يضيف شيئاً قليلاً أو كثيراً إلى ما يسبقها» (ف د، ص. 101). و«الإضراب» ومثاله (تجرأ الوارث على التصفيق، بل تجرأ على دعم الخطأ) [ومثاله العربي: إن الذين يفلتون بل يتلفون الوثائق ــ م ــ]. و«المقارنة» وهي التجاور بين ظاهرتين مختلفتين و«النقيضة» وهي: وضعية التوازي بين الأضداد. و«الإسهاب» وهو: الترادف المتطاول. و«الإشتغال» - «ويكون بالتنبؤ أو بالرفض المسبق لحجة قد يُعترض بها عليه» (ف د، ص. 220). ونجد ها هنا كذلك صورة بلاغية أشار باختين إلى أهميتها في مؤلفات ديستويفسكي، وهي عبارة عن حوار مندمج داخل مونولوج. و«التشويق» ويعتبره فونتاني: «صورة بلاغية تجعل القارىء أو المستمع في حالة ترقب طويل، ثم تفاجئه بعدئذ بأمر لم يكن

يتوقعه إطلاقاً» (ف د، ص. 230).وهي الصورة التي انتقلت إلى الرواية البوليسية الكلاسيكية. إن دراستنا التالية للصور البلاغية وما سبقها من تعداد لها، قد تصلح تمهيداً لتحليل المنطوق تحليلاً لسانياً.

4. الإشارة ـ المرجع. إن الصورة البلاغية الوحيدة التي أحصاها فونتاني لهذا النوع هي «الوصف» مع تفريعاته المختلفة Topographie وصف المكان. chronographie وصف الزمان. prosopographie وصف المظهر الخارجي أو الهيأة. ethiopee وصف الأخلاق والسلوك، portrait الصورة الشخصية وهي تجمع بين الوصفين السابقين. parallele المقارنة على مستوى المنطوق. Tableau اللوحة وهي وصف الأحداث والظواهر. ولا نجد هنا أي مخالفة لأي قاعدة. بل هو الإجراء البلاغي الصريح لإحدى العلاقات الممكنة بين الإشارة والمرجع. على حين تبقى العلاقات الأخرى غير قابلة للإجراء البلاغي.

نصل بذلك إلى ختام هذا التصنيف المقتضب للصور البلاغية. أما الصور التي لم نشر إليها فقد تجد مكانها بسهولة في إحدى التفريعات المذكورة. والحق أن بعض هذه الصور قد ينتمي تمام الانتماء إلى عدد من التفريعات. ويُفسِّر هذا بتداخل الظواهر اللغوية وتمازجها.

	الصوت ـ المعنى	التركيب	الدلالة	الاشارة ـ المرجع
	صور اللفظ	الحذف	الاستعارة	التهكم
	(انحراف فاسد)	الجملة غير	المجاز المرسل	قلب المعنى
		المكتمّلة	(المحلية)	
	الجناس الناقص	الصياغة المتنافرة	المجاز المرسل	التظاهر
			(الجزئية)	
	الجناس	(الحذوفات)	المجاز المرسل	التردد التعريض
	السجع	المعنى المبهم	التشخيص	(الأضداد)
	(تشابه صوتي)	(الغموض)	التجسيد	التقليل
		التقديم والتأخير	التحريف	المبالغة
		Zeugma	(التوليفات)	(الأكثر ـ الأنقص)
		الاشتراك	المجاز التام	الاستفهام
		(نقص التعلق)	المعنى المشترك	التجريد
			الكنائي	الالتفات
			الايهام	(التركيب)
			التقليد	الاستعارة المجردة
			(الغموضات)	التلويح
			اللغو	Pronomination
			تراكم الترادفات	المجاز المرسل
				(المحلية)
			التكرار	المجاز المرسل
				(الجزئية)
			(تحصيل	الاستعارة
			الحاصل)	

			المفارقة القياس الاضماري (التناقضات)	(حالات أخرى)
	التكرار	الابدال	الاستطراد	الوصف
	المقابلة	المناجاة	التدريج	وصف المكان
	عدة صيغ للكلمة الواحدة	Incidence	التصحيح	وصف الزمان
	الانحراف	الحوارية	المقابلة	وصف الهيأة
		التعلق	النقيضة	وصف الأخلاق والسلوك
		التعجب	الاسهاب	الصورة الشخصية
		الربط	التشويق	التوازي
		الاضافة	الاشتغال	اللوحة
		الفصل		

IV. اللغة المجازية واللغة الشعرية

هل تطابق اللغة المجازية اللغــةَ الشعرية؟ وإلاّ.. فما الروابط بينهما؟ يمكن القول عموماً، إن البلاغيين قد أجابوا بالنفي عن السؤال الأول. ويدفعهم إلى ذلك أمران،

الأول: أن التجربة قد أثبتت لهم وجود شعر بلا صور مجازية، وكذلك وجود لغة مجازية خارج مجال الشعر. وقد رأينا اصرار ديمارسيه على الانتشار الواسع للصور البلاغية في اللغة الشعبية وكذلك تأكيده على جمالية الشعر بلا صور.

والثاني: أنه يوجد اختلاف في تراتبية هذين المفهومين فاللغة المجازية هي ضرب من المخزون الكامن داخل اللغة، على حين أن اللغة الشعرية هي بناء، واستخدام لهذه المادة الخام. ويرفع فونتاني صوته قائلا: «ألا تنتمي صور الخطاب إلى كل أنواع الكتابة؟ ألا تنتمي إلى الشعر انتماءها إلى الفصاحة، كما تنتمي إلى الاسلوب المبتذل انتماءها إلى أرقى الأساليب؟ وسواء انصرفت البلاغة أو الشعرية إلى الاشتغال بهذا النوع من الصور، فلا يجب أن يكون هذا إلا بعلاقة واحدة، هي علاقتها بالاستعمال» (دت، ص14 ـ 15).

أما السؤال الثاني فلم يجد في العصر الكلاسيكي جواباً شافياً. فقد صرف البلاغيون اهتمامهم إلى الروابط بين المجازات وغيرها من مظاهر النص الأدبي، ثم انغلقوا عليها. إن كثيراً من الاقتراحات تستحق الاهتمام. فالقس رودونفيليي، وهو نحوي من ذلك العصر، اقترح تقسيماً قاعدياً بين المجازات المبتذلة أو مجازات اللغة وبين المجازات المبتكرة أو مجازات الكُتّاب. فالأولى هي جزء من الكلام المشترك، والثانية وحدها ابتكار فردي. لقد رأى فونتاني كذلك هذا الفارق رؤية واضحة، ولم ينصح بالمغالاة في استخدام المجازات المبتكرة: ولأنها تبقى دوماً نوعاً من الملكية الخاصة، الملكية الخاصة بمبدعها: فلا يمكننا استخدامها كأنها ملكيتنا الخاصة، أو

على أنها ملكية مشاع بين جميع الناس» (م س، ص. 237). والواضح أنه لا مجال للحديث هنا عن لغتين مجـازيتين منفصلتـين، الأولى شـعرية والثانيـة عامة أو مشاع.

إن المجازات المبتكرة أو المقتبسـة عـن اللغـة المشـاع، يتـم إدماجهـا في العمل الأدبي الذي هو تأليف ذو خصوصية قصوى. وبعبارة أخـرى: بمـا أن العديد من مظاهر اللغة الأدبية تكون مشـفرة code's، فـلا يجـوز الاسـتخدام العشوائي لصورة مـن الصـور في أي نـص كـان، وينبغـي الخضـوع لعـدد مـن التفريعات لدينا. أولاً الأساليب: الأسلوب الرديء، والوسط، والراقي. ولكـل منها انجذاب إلى بعض الصور ونفور من بعضها الآخر. وتأتي بعدئذ الأنـواع: النثر والشعر («ألا يقال نثراً: إن القيثارة تولد الأصوات. وهذه الملاحظة واردة بالنسبة إلى المجازات الأخرى» (كما ينبهنا ديمارسيه، دت، ص.172)، ثـم تأتي الأنـواع الكـبرى للعصـر الكلاسـيكي (يقـترح فونتـاني تدرجـاً تصاعديـاً بالنسبة إلى الأنـواع الآتيـة: كوميديـا ـ تراجيديـا، ملحمـة ـ نشـيد)، ويـأتي أخيراً التحديدات الصغرى لكل نوع مـن الأنـواع بحسـب اقتضـاء الموضـوع: «فالصور التي تطرب في الأعراس لا تصلح للمـآتم» (دت، ص. 152). فنصـل بذلك إلى قضية التطابق بين الموضوع والوسـائل المعجميـة المعـبرة عنـه. وهـي مشفرة تماما بواسطة البلاغة: «لا يكون إهمال المجـازات لـدى التعبـير عـن أرقى الأفكار. فنحن نهملها أيضاً لدى التعبير عن الآلام التي ترزح تحتهمـا الروح وتخنقها بأثقالها» (م س، ص. 220 ـ 221).

هذا الجواب، على فائدته في دراسة النصوص الأدبية لذلـك العصـر، لا يفسر السبب في كون لغة المجـاز أكـثر ظهـوراً في الشـعر خاصـة. وفي الأدب عامة. ولا يفسـر التشـابه والاختـلاف بـين اللغـة الأدبيـة واللغـة المجازيـة. فلنحاول أن نختم بحثنا بمناقشة هذه المسألة عن قرب.

إن الميزة العامة لكل الصورة البلاغية ـ كما بينها التحليل السابق ـ هـي كثافتهـا، أي: ميلهـا إلى أن تجعلنـا نـدرك الخطـاب ذاتـه وليـس دلالتـه فحسب. فاللغة المجازية هي لغة تميل نحو الكثافة أو باختصـار: هـي لغـة

كثيفة. ونلمح ها هنا شيئاً من التنـاقض: فمن جهـة نجـد أن وظيفـة اللغـة المجازية هي أن تجعل الخطاب ذاته حاضراً، ومن جهة أخرى نحـن نعلـم أن مهمة اللغة الأدبية هـي جعـل الأشـياء الموصوفـة حـاضرة أمامنـا، وليـس الخطاب ذاتـه، فكيـف حـدث إذن، أن كـانت اللغـة المجازيـة هـي المـادة المفضلة في الشعر؟

ينبغي علينا لكي نتجاوز هذا التناقض، أن نقدم توضيحاً أوسع لمفاهيم: الخطاب الشفاف، والخطاب الكثيف، واللغة الشعرية. لئـن وجـد الخطـاب الشفاف المثالي، فإنه لا يقتضي الحضور الأقصى للأشياء التي يتحدث عنها، بل على العكس، يقتضي غيابها التام. فالكلمة لا تستخدم لإنقاذ الأشياء بـل تستخدم لتدميرها: فعندما نتلفظ بكلمة ما، فإننـا نعـوض الحضـور الحقيقـي للشيء بمفهوم مجرد. أما الخطاب الكثيف فإنه يقاوم المعنى المجرد ليفـرض الحضور شبه الفيزيقي للكلمات.

مـا هـي وضعيـة اللغـة الأدبيـة ؟ صفتهـا الأكـثر وضوحـاً أنْ لا وجـود لـ«الأشياء» فيها، وأنْ ليس للكلمات مرجع تقريري Denctatam، بل إحالة وهي متخيلة. في اللغة المشتركة نجد إحالة وحيدة، وهي نفسها عمل النطـق وعمل المنطوق معاً. أما في اللغـة الشـعرية فـإن هـاتين الإحـالتين معزولتـان، والقارىء مطالب بأن يكمل بنفسه عمل المنطوق. فكيف يتصـرف القـارىء في هذا الموقف؟ لقد أجاد موريس بلانشو وصف هذه الاستجابة في مقالته: «لغـة التخييل» من كتـاب، (La part du feu، Paris، 1949) «يشـكو معنـى الكلمات من نقـص جوهـري، وبـدلاً مـن أن يرفـض كـل إحالـة ملموسـة إلى الشيء الذي يحدده ـــ كمـا في العلاقـات العاديـة ــ فإنـه يميـل إلى المطالبـة بالتدقيق، وإلى إثارة موضوع، أو معرفـة محـددة تؤكـد المضمـون» (ص. 82). وهذا «النقص الجوهري» هو غياب المرجع، وتكون الاستجابة في إثـارة أقـوى للاحالة المتخيلة، وعلى حساب المعنى المجرد للكلمات: هذا المعنى المجـرد هو المسيطر في اللغة المشتركة حيث يعفينا حضور المرجع من كل جهد لجعله حاضراً أمامنا.

والخلاصة : إن اللغة المجازية تتعارض مع اللغة الشفافة لكـي تفـرض حضور الكلمات، وإن اللغة الأدبية تتعارض مع اللغة المشـتركة لكـي تفـرض حضور الأشياء. فوجود خصم مشترك يفسر صلـةَ القرابـة بينهمـا. ويفسـر في الوقت نفسه، الإمكانية المتاحة لهما لكـي تسـتغني إحداهمـا عـن الأخـرى. يستخدم الأدب الصورة البلاغية كسلاح في صراعه مـع المعنـى المحـض ومـع الدلالة المجردة اللذين استوليا على الكلمـات في الحديـث اليومـي. ويتحقـق هذا التعاون بشكل مختلف في النثر عنه في الشعر. ولكن اللغة الأدبية عموماً، لا تختلط باللغة المجازية. وقد تكونان ـ في أقصى الحـالات ـ متعـارضتين: فلا يُعد انتصاراً للأدب عندما نُدرك الوصف ولا ندرك الشيء الموصوف. هـذه العلاقة الجدلية تنتمي إلى مجمل العلاقات التي يقيمها الأدب مع اللغة.

مسرد المصطلحات

A		*B*	
Adjonction	الإضافة	Chronographie	وصف الزمان
Affichaage	التشهير	Comparasion	المقارنة
Alliteration	جناس ناقص	Componentiells	مقطعي
Allégorie	الكنائي	Conceession	التظاهر (بإضفاء صفـة علـى الخصم)
Allusion	الإيهام		
Antanaclase	المجاز التام		الوصل
Antonomase	الاستـعارة المجردة	Conjonction	الإضراب
		Cossection	تعالقات
Anthithse	النقيضة	Cosslas	إفهامي
Appellative	الندائي	Conative	إيحاء
	تقويمي	Connotation	تقريري

Apprciatif	الإبدال	Constatif	شفرة
Apposotion	تمفصل	Code	مشفّر
Aticulation	المناجاة	Codé	المؤتمن على السر
Apostrophe	السجع	Confidenut	الائتمـان علـــى السر
Assonance	التجريـــــد		النزاع - الأزمة
Association	(التعالق)	Confidence	التقابل
	الأصالـــــة		
Authenticité	(الطبيعية)	Conflit	
		Contraste	
D			
Dcalage	زحزحة	Epiphonéme	الخاتمة الحكمية
Descriptif	وصفي	Ethiope	وصـــف الأخـــلاق والسلوك
Dliberation	التردد		
Diction	اللفظ		
Disjonction	الفصل	Expolition	الإسهاب
Digression	الاستطراد	Fabulation	إبـــداع الخرافـــة (تخريف)
Derivation	الانحراف/العذول	Gradation	التدريج
E		***.H***	
Ellipse	حذف جزء مـن الجملة	Hieaschic	تراتبية
Elocutio		Homologique	انسجامي
		Hypallage	مجاز مرسل

Enthymmisme	القيـــــــاس الإضماري	Hyperbole	المبالغة
		Hypotypos	وصف مؤثر
Enallage	الالتفات		
Entrelacer	تساوق		
Enfseiut	مخالف		
Emprunt	مقتبس		
Epistolaire	فـن التكـــاتب (التراسل)		
Epithéte			
I		***M***	
Impressive	إقناعي	Me'tonymie	المجـــاز المرســـل (علاقة المحلية)
Indice	دليل - مؤشر		
Informatif	إبلاغي	Metabole	تراكم المترادفات
Interruption	القطع	Massage	إرسالية
Intonation	التنغيم	Mimesi	التقليد
Instamtaneit' e	الآنية التقديـــــم	Morphophonem ique	التقليد الصوتي
Inversion	والتأخير	Norme	معيار
	التهكم	Fabulation	ابـــداع الخرافـــة (تخريف)
Ironie	التقليل	Gradation	التدريج
Litote			
O			
Omnicient	الاشتغال	Paradig matique	جدولي / استبدالي

Opaque	المعرفة	Pr'riphrase	التلويح
	الشاملة	Personnification	التشخيص
Opacit	كثيف	Paraphzase	الإسهاب
Opposition	كثافة	Pasatre (# être)	الظهور
Opposition	تعارض	Performatif	إنجازي
		Pleonasme	اللغو
P			
Paradoxisme	المفارقة	Polyptote	عدة صيغ للكلمة
Parallisme	التوازي		الواحدة
Pareulhe'se	الاعتراض	Preterition	التعريض
Pronomination		Prosopographie	وصف الهيأة
Predicat	المحمول	Prosopop'ee	التجسيد
Projection	إرتسام	Procecus	سيرورة
Propositions	قضايا	Proce's	عملية
	تناسبى		
Proportionnelle			
R		***S***	
Rebondissement	تشابك	Simultan	متزامن
Reflexif	إنعكاسى	Strates	شرائح
Refernce	إحالة	Stratification	التفريم إلى
Refernent	مرجع		شرائح ، أو
Rou	ماكر		(التصنيف
Rticence	الجملة غير		الطبقى)
	المكتملة	Ste're'oscopique	تعددية مجسمة
Retroaction	استطراد	Synecdoque	المجاز المرسل
Reversion	المقابلة		(علاقته الجزئية)
		Subjection	الاستفهام

Typologie	تصنيفي		الشرطي
Taxinonique	صنافي	Suspencion	التعلق
Verbalisation	تحريـــــر / إنشاء	Setentation	التشويق
		Syllepse	الاشتراك
Vraisemblance	المحاكاة	Syntagmatique	التراكبي

الفهرس

الادب والدلالة

الناشر : مركز الإنماء الحضاري - حلب

الطبعة الأولى : 1996

التنضيد: دار الشجرة للخدمات الطباعية
دمشق - مخيم اليرموك - هاتف 6320775

تصميم الغلاف:
جمال الأبطح



مركز الانماء الحضاري
CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION
للدراسات والترجمة والنشر

 الأعمال الكاملة

رولان بارت

- **لذة النص** ترجمة: د. محمد خير البقاعي

ط2 1996 قطع متوسط / ص112

- **مدخل إلى التحليل البنوي للقصص** ترجمة: د. منذر عياشي

ط1 1993 قطع متوسط / ص93

- **نقد وحقيقة** ترجمة: د. منذر عياشي

ط1 1994 قطع متوسط / ص119

- **أسطوريات** «أساطير الحياة اليومية» ترجمة: د. قاسم المقداد

ط1 1996 قطع متوسط / ص 297

- **همس اللغة** ترجمة: د. محمد خير البقاعي

مركز الانماء الحضاري CEC
CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION
للدراسة والترجمة والنشر

■ حلب / المحافظة - شارع القاهرة - بناية السباعي (ط1)
ص.ب 6333 - سورية ✱ B.P: 6333 - Alep - SYRIE

■ ☎ 679531 - 664742 ✱ فاكس: 247756 - 21 00963

المكتبة الفكرية

- **الحداثة** «مالكولم براد بري» ترجمة: مؤيد فوزي حسن

ط2 1995 قطع متوسط / ص325

- **أطياف ماركس** «جاك ديريدا» ترجمة: د. منذر عياشي

ط1 1995 قطع متوسط / 324

- **نشأة الدين** تأليف: د. علي سامي النشار

ط1 1995 قطع متوسط / ص194

- **طه حسين** «العقل والدين» تأليف: د. عبد الرزاق عيد

ط1 1995 قطع متوسط / ص173

- **الحمراء** تأليف: واشنطن ايرفينغ

«أثر الحضارة العربية الثقافي والاجتماعي على الأندلس واسبانية»

ترجمة:

عبد الكريم ناصيف ـ د. هاني يحيى نصري

ط1 1996 قطع متوسط / ص380

Tzvetetan. Todorov

Littérature et signification

LIBRAIRIE LAROUSSE

ع-1996/1/77

الأدب والـــدلالة = litteratuse et signi fication

/ ت. تودوروف؛ ترجمة محمد نديم خشفة. – حلب:

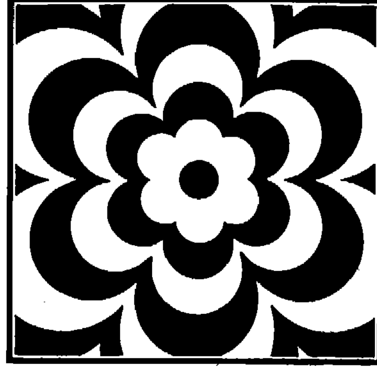
مركز الإنماء الحضاري، 1996. – 124 ص ؛ 24 سم.

بآخره فهرس مصطلحات.

1- 843.009 ت ود أ   2- العنوان   3- العنوان الموازي

4- تودوروف   5- خشفة

مكتبة الأسد



وإذا تعاملت الشعرية مع عمل أدبي، فليس هذا العمل بدوره سوى لغة تستخدمها الشعرية للحديث عن ذاتها ، فإذا سلمنا بأن موضوع الشعرية مكوّن من الاحتمالات وليس من الوقائع ، وأن خطابها لا يكون إلا نظرياً ، فيصبح موضوعها الحقيقي هو خطابها الذاتي ، أكثر من خطابها حول الأدب : موضوع الشعرية هو هذا الخطاب الذي يفترض ، ويحدد ، ويقتطع ، وينظم موضوعه الواضح ، أما الأدب فهو مجرد مرحلة وسيطة .

د. محمد نديم خشفة